

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

SOPHIA FERREIRA PINHEIRO

AQUILO QUE É SONHADO MUDA A ESTRUTURA DAS COISAS:
SENTIR, PENSAR E AGIR PARA REENCANTAR E PERTURBAR O CINEMA
COM MULHERES ORIGINÁRIAS

UNIVERSIDADE
FEDERAL
FLUMINENSE

Niterói

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

P654a Pinheiro, Sophia Ferreira
Aquilo que é sonhado muda a estrutura das coisas : Sentir,
pensar e agir para reencantar e perturbar o cinema com
mulheres originárias / Sophia Ferreira Pinheiro. - 2023.
416 f.: il.

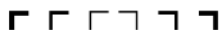
Orientador: Karla Holanda.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Cinema ameríndio. 2. Mulheres indígenas. 3.
Sentipensar. 4. Processos de criação decoloniais. 5.
Produção intelectual. I. Holanda, Karla, orientadora. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de defesa da doutoranda **Sophia Ferreira
Pinheiro**, na forma em que se segue:

Aos 30 dias do mês de maio de dois mil e vinte e três, às 14 horas, em banca realizada por videoconferência, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **Sophia Ferreira Pinheiro**, formada pelos seguintes professores doutores: Karla Holanda (orientadora – presidente- UFF), Eliany Salvatierra (UFF), Ana Lúcia Ferraz (UFF), Clarisse Alvarenga (UFMG), Amalia Córdova (Smithsonian Institution). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**Aquilo que é sonhado muda a estrutura das coisas: Sentir, pensar e agir para reencantar e perturbar o cinema com mulheres originárias**". Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra às outras membras para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna para, a seguir, também comentar o trabalho e as observações feitas. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

Destaca-se a originalidade da pesquisa em avançar nos estudos do cinema feito por pessoas indígenas, ao se ater especificamente às mulheres cineastas, desvelando características singulares e se esforçando em devolver o resultado para as próprias mulheres interlocutoras. A banca salienta o fôlego da escrita e as propostas metodológicas próprias do trabalho, ao incorporar diretamente no texto as vozes indígenas, além de semear a ideia do arquivo como espaço de encontros.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA (X) NÃO APROVADA ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Karla Holanda, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelas demais membras da banca:



Documento assinado digitalmente

KARLA HOLANDA DE ARAUJO

Data: 01/06/2023 08:28:04-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Karla Holanda (Orientadora - UFF)

Eliany Salvatierra (UFF)

Ana Lúcia Ferraz

Ana Lúcia Ferraz (UFF)



Documento assinado digitalmente

CLARISSE MARIA CASTRO DE ALVARENGA

Data: 31/05/2023 10:53:53-0300

Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Clarisse Alvarenga (UFMG)

Amalia Córdova

Amalia Córdova (Smithsonian Institution)

Quando nós falamos tagarelando
E escrevemos mal ortografado
Quando nós cantamos desafinando
E dançamos descompassado
Quando nós pintamos borrando
E desenhamos enviesado
Não é por que estamos errando
É porque não fomos colonizados.

Antonio Bispo



Para minhas avós, minha mãe e meu pai (*in memoriam*).

Agradecimentos

Às mulheres que me ensinam a sentir, pensar e agir diferente e que fazem esta pesquisa: Graciela Guarani, Michele Kaiowá, Natuyu Yuwipo Txicão, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Olinda Wanderley - Yawar Tupinambá, Sueli Maxakali, Vanuzia Bonfim Vieira Pataxó e Flor de María Alvarez Medrano. Agradeço em especial à Flor, Graciela e Patrícia por me acolherem em suas casas e compartilharem comigo, além do tempo, suas famílias e cotidianos.

Sou grata a todas as sonhadoras e pensadoras que ativam a epistemologia *ch'ix* e o sentipensamento em uma ética de mundo possível.

Ao PPGCine-UFF, ao OCA-UFF e a parceiras de trabalho nesses anos de programa.

Às amigas que fiz: Tainá Xavier e Mili Bursztyn, por todas as trocas e por maternarmos escrevendo tese e pirando juntas; Jô Serfaty, Isaac Pipano e Arthur Medrado, pelas fofocas e forças.

À Karla Holanda, minha orientadora, por acreditar e sonhar junto.

À CAPES, pelo financiamento concedido e ao Governo Lula, por devolver a esperança. Tive o gostinho de receber o aumento das bolsas de pesquisa no país e isso representa muito para a nossa classe trabalhadora. Viva a universidade pública, acessível e de qualidade para todas as pessoas! Sou grata por ter realizado todo meu ensino superior em instituições públicas e com financiamentos.

À UFG, lugar que andei ainda criança. Principalmente à Intercultural Indígena da UFG, espaço que possibilitou minha virada ontológica, alterando radicalmente os rumos da minha vida. Agradeço sempre à Maria Luiza Rodrigues de Souza, minha orientadora de mestrado. Esta pesquisa de doutorado só é possível graças à generosidade dela e ao trabalho importantíssimo do PPGAS-UFG. Sou grata à FAV-UFG, por abrir os caminhos de quem sou hoje, em especial às professoras Maria Cecília Fittipaldi e Manoela Afonso dos Anjos.

Ao Fundo de Arte e Cultura de Goiás por financiar meu trabalho de campo.

Às pensadoras que aceitaram participar da banca de defesa: Graciela Guarani, Amalia Córdova, Clarisse Alvarenga, Ana Lúcia Ferraz e Eliany Salvatierra, por voltarem seus cuidados a este trabalho.

Ao Instituto Catitu e à Mari Corrêa, pela oportunidade de constelar o cinema indígena feminino e continuar fortalecendo, com as mulheres indígenas, a formação audiovisual e política de todas nós. À toda constelação da Rede Katahirine e as mulheres que a ajudaram nascer: Helena Corezomáé, Natali Mamani e Victoria Mouwad.

Ao Centro de Trabalho Indigenista e Comitê Interaldeias, em especial a Jerá Guarani, Vinicius Toro, Lucas Keese, Daniel Pierre, Pedro Biava, Mariana Baumgaertner, Bruno Cucio pelas aventuras e pedagogias (de figurinhas à liberdade). A todas as aldeias Mbyá-Guarani do litoral sul de SP e aos nossos alunos e alunas de formação audiovisual.

Ao Vídeo Nas Aldeias, a Vicent Carelli, Olívia Sabino, Tita e Ana Paixão Carvalho, por todos os alimentos do corpo e da alma.

Às Alunas e alunos das oficinas de formação audiovisual indígena e às alunas (os) não indígenas da Academia Internacional de Cinema (RJ), Porto Iracema das Artes, Itaú Cultural, Sesc SP e Universidades: PPGAS-UFG, PPGAS-UFMS e NEABI-IFAL.

A todas as pesquisadoras e pesquisadores que trocam comigo sobre o cinema indígena feminino: à todo Forumdocbh e Junia Torres, Carla Italiano, Roberto Romero. À Claudia Mesquita, André Brasil, Luciana de Oliveira, Roberta Veiga, Paula Berbert, Julia Bernstein, ao Grupo Poéticas feministas e à mesa “Cinemas mundiais entre mulheres: feminismos contemporâneos em perspectiva”, Sarah Shamash, Carlos Pérez Reyna, Joana Brandão, Catu Rizzo, Mariana Stolf, Maria Clara Parente. À Mostra Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas. Ao grupo de estudos humusidades, espaço de diálogo fundamental para esta pesquisa. Agradeço em especial à Zoy Anastassakis.

Aos artistas que criam novos mundos todas as noites, nos sonhos que mudam as estruturas: Alberto Alvares, Denilson Baniwa, Célia Tupinambá, Daiara Tukano, Isael Maxakali e à memória de Jaider Esbell.

Ao Programa IMS Convida, ao IMS Rio, ao Museu do índio do RJ nas pessoas queridas: Ana Luiza De Abreu Claudio, Bruna Sigmaringa e Maria Emília Tagliari, por possibilitarem o projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020, 203min).

Às turmas de residência artística EAV 2019 – Formação e Deformação do Parque Lage.
Ao grupo do Pivô Pesquisa Ciclo 2 em 2021 e POPAV 2022. Com carinho especial a Catarina Duncan, Gustavo Torrezan, Paula Signorelli, Thiego Montiel, Ulisses Carilho, Bárbara Milano, Denise Agassi, Tadáskia, Diable, Vivi Laprovita, Lou Pipa, Mulambo, Ana Claudia Almeida. Às queridas Paula Borghi e Fernanda Pitta, e ao querido Divino Sobral.

Por todas as trocas, compartilhamentos de vida e foda-se, às amadas Clarissa Diniz e Sandra Benites.

Às minhas redes afetivas e interlocutoras acadêmicas: Janaína Oliveira e Ana Paula Alves Ribeiro (ao nosso grupo de receitas das gostosas – tão essencial), Oiara Bonilla, Francine Rebelo, Marcelo Ribeiro, Juliana Costa, Tatiana Carvalho Costa, Cassia Nunes, Gilson Plano, Rafael Hernandez, Laila Loddi, Larissa Mundim, Aline Biz, Luiz Nadal, Priscilla Menezes, Movimento Respeita!. Ao Batata Show: Bárbara Araújo, Marluce Faria, Thaís Carlo, André Uzeda, Larissa Pace e Flora Lisboa. Ao “Seje-Bem-Viada” que fez o lar mais delícia do Rio de Janeiro: Giovanna Antonacci, Polly Labre e Fael Limeira.

À minha rede de cuidado em São Paulo: Rosângela Santos e Maria Alice Lima Garcia.
Agradeço a Mãe Celina de Xangô, Pai Rogério de Xangô, pelos cuidados.

À correção minuciosa deste trabalho por Marcus Groza.

À toda minha família materna e paterna, a de agora e a ancestral, por todos os caminhos.

À minha mãe e minha vó: Nilvani e Maria Otávia, todo amor do mundo. Ao meu pai Wanderley, por ensinar que “chegamos tarde demais para os deuses e cedo demais para o Ser”. Ao Fábio, por ser a casa onde descanso o amor (e por todos os cafés da manhã). Ao Joaquim, a criança que me faz acreditar e expandir. À Margareth, por toda doçura inspiradora. Aos gatos que acompanharam esse processo com chamego, me lembrando sempre de alongar e descansar: Doyle, Samba e Viola. Aos fungos e plantas companheiras.

À minha criança pelos recortes dos livros de antropologia de minha mãe e por desenhar até o teto do quarto um ônibus lotado em perspectiva. E à Sophia de 10 anos atrás que se jogou na viagem mais incrível e desafiadora que ela poderia viver. E sobretudo, saber desistir quando necessário e acreditar no (im)possível.

Agradeço às entidades que me protegem.

dar uma flechada certa em alguma coisa e ir bonitinho pro céu

Jaider Esbell



como o movimento de mulheres mudou nosso modo de ver?
[...]

é possível deixar tudo para trás?
é possível começar de novo,
à margem de qualquer
modo de viver conhecido, e reinventar
o que significa
(e o que parece) viver,
como corpo ligado a uma alma, na terra?

Carmen Winant



eu falarei da escrita feminina:
do que ela fará. é preciso que a
mulher se escreva: que a mulher
escreva sobre a mulher, e que
faça as mulheres virem à escrita,
da qual elas foram afastadas tão
violentamente quanto o foram
de seus corpos.

Hélène Cixous



em vez de antes de Cristo
e depois de Cristo,
para nós deveria ser a.B. e d.B.,
antes e depois do Branco.

Mayrawë Kayabi

Resumo

Esta pesquisa-vida-caminho deseja sonhar outras possibilidades de um mundo onde caibam muitos mundos: vermos não apenas com os olhos, pensarmos não apenas com o cérebro e sentirmos não apenas com o coração. A tese é estruturada em três grandes conversas com minhas principais parceiras de trabalho: a primeira, *Nhemongueta com Patrícia Ferreira Pará Yxapy*; a segunda, *Nhemongueta com Flor de María Alvarez Medrano*; e a terceira, *Nhemongueta com Graciela Guarani*. Essa organização se distribui em revelações, ligadas ao que cada uma delas me ensinou: com Patrícia, as relações (a nossa, a com o mundo indígena e as não humanas) e o entendimento cosmopolítico das alianças afetivas; com Flor, a cura e a urgência de reencantar o mundo, a partir da cosmovisão Maya; com Graci, a luta e as pedagogias visuais, as agências das imagens e a elaboração de políticas e poéticas do cinema indígena, como ela mesmo diz, uma forma de “cinema como processo educativo para mudar as estruturas”. Como três grandes cestas, com temas que se relacionam entre todas as outras conversas-cestas, cada uma guarda e organiza os pensamentos desta tese. Levanto a hipótese de que as imagens e os filmes das mulheres indígenas perturbam e reencantam o cinema, alargando nosso modo ver, pensar e fazer, sentindo, pensando e agindo em um chamamento para ver com outros olhos – aquele olhar da manhã, a primeira abertura dos olhos depois de uma noite sonhando, e ver não apenas com os olhos, mas com todo o corpo e sentimento, ver com os olhos dos pássaros, da capivara, da onça, ver como veem fungos, plantas, divindades; fazer as imagens de outro modo, em colaboração com as pessoas e outros agentes do mundo visível e invisível, encantando as imagens e o pensamento, criando teias de afeto e sonhos. Movimentando as imagens junto com a vida. Esses são os cernes do *sentipensamento* que as mulheres originárias nos inspiram. Deste modo, as práticas desta pesquisa baseiam-se na minha relação, nos encontros e conversas com as cineastas indígenas Graciela Guarani (Guarani Kaiowá), Michele Kaiowá (Guarani Kaiowá), Natuyu Yuwipo Txicão (Ikpeng), Patrícia Ferreira Pará Yxapy (Guarani Mbyá), Olinda Wanderley - Yawar Tupinambá (Tupinambá/Pataxó Hã-Hã-Hãe), Sueli Maxakali (Tikmũ’ũn, Maxakali), Vanuzia Bonfim Vieira Pataxó (Pataxó) e Flor de María Alvarez Medrano (Maya). Assim, busco historicizar o cinema indígena feminino brasileiro, colocando dentro desta tese-cesta um apanhado de filmes realizados por mulheres originárias, a partir dos anos 2000, primeira data que temos conhecimento de uma direção feminina indígena, até o presente.

Palavras-chave: cinema ameríndio, feminismo, reencantamento, mulheres indígenas, cinema indígena, cosmopolítica, sentipensar, cinema, processos de criação decoloniais.

SUMÁRIO

1. Introdução	14
1.1 O começo	18
1.2 Desenho da pesquisa e da tese	19
1.3 Encontro do coração do céu com o coração da terra: sentipensar, epistemologia <i>ch'ixi</i> e a teoria da cesta	21
1.4 Um mundo onde cabem muitos mundos	30
2. <i>Nhemongueta</i> com Patrícia Ferreira Pará Yxapy	37
2.1 Ser imperfeita	42
2.2 Poética da relação	46
2.3 Cotidiano-ritual: voltar a energia para dentro	63
2.4 Aquilo que é sonhado muda a estrutura das coisas	75
2.5 A terra é a mãe de todas as lutas	88
2.5.1 Por uma ontologia da terra, para nossa memória larga	99
2.5.2 Fecundar o chão	104
2.5.3 Levar os filmes para o tempo das plantas	106
2.5.4 Escutar o chão	107
2.5.5 Tirar da terra a cura	113
2.5.6 Alimentos para a existência	115
3. <i>Nhemongueta</i> com Flor de María Alvarez Medrano	119
3.1 Já me transformei em água	125
3.2 Compartilhar a energia com o fogo	128
3.2.1 Ao coração do céu	129
3.2.2 Ao coração da terra	136
3.3 O processo de cura nas imagens mágicas	149
3.4 Reencantar e perturbar o cinema	155
3.5 Cinema espiralar: performances e fabulações cosmopolíticas e cosmopoéticas	181
4. <i>Nhemongueta</i> com Graciela Guarani	202
4.1 Cinema de cheiro	207
4.2 O processo de criação de <i>Nhemongueta Kunhã Mbaraete</i>	209
4.3 Indigenizar o gênero: mulheres filmando	215
4.3.1 Desejos de fala	223
4.4 Pistas para os modos de pensamentos visuais indígenas no Brasil	234
4.5 O que é cinema indígena?	249
5. Constelações do cinema indígena feito por mulheres no Brasil	271
5.1 Filmes que acontecem junto com a vida	274
5.2 “Cobra do tempo” do cinema indígena brasileiro realizado por mulheres.....	276
5.3 Lista de filmes realizado por mulheres indígenas brasileiras entre 2001 a 2022...277	
6. Conclusão: Olharmos juntas para todas nós	285
7. Referências	289
8. Anexos	302

Carta à leitora

leitora,

por uma proposição política, faço minhas as palavras primeiras de Débora Diniz em seu livro *Carta de uma orientadora* (2013, p. 10) a respeito dos desafios das escritas de um projeto de pesquisa: “por uma coerência textual à minha existência, escrevo no feminino [...] não significa que esta [tese] não tenha destinatários homens ou que os autores não sejam referências confiáveis à pesquisa. Ao contrário, exatamente porque o lugar dos homens está tão bem assegurado na pesquisa acadêmica é que arrisquei a transgressão de escrever no feminino universal.” gostaria que soubesse das minhas dificuldades iniciais em tirar o que estava dentro do coração e da cabeça para escrever. por isso, resolvi destravar em um momento de desespero e escrever uma carta a você, leitora.

espero que você esteja bem. escrevi a maior parte desta tese entre os genocídios pandêmicos de 2020, 2021 e 2022. vivemos momentos de imensa tristeza, mas o desejo de estarmos vivas no futuro venceu. a dor nos moveu à esperança. gostaria de contar que todo o caminho e as pessoas que essa pesquisa me trouxe (te contar: é muito além) fazem meu presente mais tolerável, a esperança ter presença e a raiva transformar-se em ação radical, para tentar, de alguma forma, desestabilizar a estrutura das coisas no mundo não indígena (sobre os usos da raiva, aprendi com bell hooks). essa pesquisa foi escrita em muitas páginas de lágrimas e sorrisos.

me debruço sobre a impossibilidade de escrever uma tese. nela, por muitas vezes foi difícil entender “qual é o meu problema?”. parecia que eu nunca sabia qual era o meu problema, porque para mim não soava como problema, nem como hipótese, tampouco como metáforas, mas como a vida. sobre a vida e estar viva. o meu problema está muito dentro de mim, está na minha vida. e ele não é liberal, umbilical ou egoísta. é que ele me desloca em um caminho sem volta. por diversas vezes me perguntei: como escrever uma tese sem ser uma tese chata? ou, como escrever uma tese que minhas amigas leiam? é difícil botar toda a experiência, ou parte dela, para fora.

aí, me imaginei numa floresta: estou de mãos dadas com as mulheres e as teorias aqui presentes, inventamos uma roda de conversa para pensar com elas ao redor do fogo. são encontros para contar confidências e trocar memórias pessoais, contando uma para a outra nossas histórias. vamos conversando. ao ouvir, viajo por algumas histórias semelhantes a que uma me contou, não para tentar chegar a alguma generalização, mas para deixar evidente que, nos encontros <>confronto com as diferenças, a gente consegue perceber que a experiência de cada pessoa – em alguma medida – se parece e é parte de uma luta maior.

essa pode ser uma possibilidade de pensar como entram os sentimentos e a ativação das memórias em ambientes e práticas coletivas de cuidado, de proteção, de criação comunitária. o político precisa estar sempre encarnado nas experiências do corpo e atravessado pelos afetos, na politização dos afetos e em nossas experiências em diálogo. a estória que uma conta a outra e depois a outra e depois partilhada em conjunto pode fortalecer espaços comuns. nesse jogo, podemos ir criando lugares onde criamos o pessoal que é político.

na floresta, cada uma me conta uma prática e uma estória de como fazer e reacender o fogo da nossa fogueira que foi abrandando à medida que o tempo passava. conversas com o fogo, gestos para ter luz, aquecer e sobreviver no âmbito da construção coletiva. assim, essa tese foi criada por muitas mãos que gesticulam ao conversar. ao longo dessa leitura, você saberá como as mãos conectadas ao coração e ao pensamento são importantes para fazer.

nesse processo encarnado, é um perigo não cair na produtificação, coisificação e no genérico, por isso meu problema pareceu ser como mostrar vidas criadas antes do cinema – enquanto especialidade. parecia que meu trabalho poderia cair na armadilha da categoria por reduzir uma forma pacífica e controladora dos sentimentos à escrita científica, acadêmica, aos prazos. (gostaria que soubesse, desde já, que para mim as comunidades e as relações vêm antes). saber escapar dessa armadilha é estar atenta ao chão, para não pisar em falso e, caso uma armadilha de pegar bichinho me atravesse, acolher o erro de percurso. saber ouvir, quando alguma dessas parceiras que estão comigo na floresta me alertar de algum caminho e me fazer prestar atenção ao pisar no chão. e também conseguir caminhar sozinha, sabendo:

— juntas, criamos espaços que sejam de criação.

nossos acessos não devem ser excluídos, nossas experiências, nossas trajetórias, nossas vidas – por sermos mulheres. apontadas como sentimentais, sensíveis, fofoqueiras e causadoras de balbúrdia, proponho o lugar afirmativo das “coisas de mulher” e de todas essas antepaixões. entre as disputas de narrativas, precisamos de carinho. aqui tem muito afeto – espero que consiga sentir isso. obrigada por entrar conosco nesta floresta e por você ser um dos motivos por eu me aventurar nela.

sophia.





luta comum

1. Introdução

Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo.
E o que escrevo é uma névoa úmida.
As palavras são sons transfundidos de sombras que se
entrecruzam desiguais, renda, música transfigurada de órgão.

Clarice Lispector

Para a escrita desta tese, tive que aprender a também escrever com o corpo. Uma escrita-escuta. Aprendi com minhas companheiras de criação, elas, por sua vez, aprenderam com suas mais velhas e velhos, bichos e florestas. Corro o risco de ir contra o discurso analítico em um texto contaminado por minha experiência e pelas alianças afetivas que são os motivos para que esta tese exista. Por causa da pandemia de COVID-19, a maioria desse processo de escrita foi feito em casa. Elaborada na contradição do trânsito e isolamento, comecei a pensar os aspectos cotidianos da minha própria tese. O cuidado, a rotina, a comida. Rituais diários para sobrevivência; álcool 70%, máscara. Sobrevivência – em escalas incomparáveis diante das desigualdades. Nesse processo de investigação da minha pesquisa e do meu próprio corpo, percebi que, para mim, escrever é como desenhar, ou cozinhar. Primeiro deixa-se marinar, tempera-se bem, aplica uma nova camada de luz com cor ao desenho, vai fazendo, refazendo, adicionando mais camadas de sabor ao desenho das palavras, mais cor à escrita. Escrever a fogo brando, trocar receitas com as amigas.

Em 2024, fará dez anos que me lancei nesta aventura existencial. O doutorado é uma parte da elaboração do meu ativismo junto às mulheres indígenas e representa metade de toda essa vivência. Me considero profundamente privilegiada e grata a todos os seres que articularam comigo esta pesquisa-vida-caminho, principalmente minhas interlocutoras e companheiras de sonhos. Às vezes sentia falar algo muito pequeno, sem sentido, ou algo que não fosse digno de uma tese, pois eu estava me debruçando sobre questões que foram historicamente psicologizadas e pejorativamente usadas como clichês para as mulheres. Me sentia insegura, ficava também me questionando se eram importantes. Foi lendo e conversando com outras mulheres que eu percebi que não: a casa, o cuidado, a alimentação, a autoestima, a fofoca não são temas menores. Na entrevista que fiz com Mari Corrêa (em 2021), quando falávamos de uma oficina com as mulheres Xinguanas Kawaiwete¹, ministrada por ela, Mari me disse que as mulheres desejaram desenvolver um filme de receitas. Um filme que acompanhava todo o

¹ Etnia conhecida também como Kaiabi ou Kayabi.

processo de cozinhar, desde colher os ingredientes na roça, o preparo, o cozimento, até a comida estar pronta para ser compartilhada. Contando desse filme, Mari e eu partilhamos dessa minha insegurança, ela me disse:

Nossa, senti exatamente isso quando elas vieram querendo me falar sobre comida, culinária... Eu pensei: vamos nós falar sobre mulheres e cuidado, alimentação, casa, a comida e o artesanato. De repente, me questioneei: peraí, por que isso não é importante? Por que isso é irrelevante? A gente se banha nesse universo patriarcal e é preciso se desfazer disso. (Entrevista realizada em outubro de 2021).

A escritora Ursula K. Le Guin (2014), durante uma conversa com Donna Haraway e James Clifford², disse que as “casas são lugares que albergam vidas [...] um contêiner, uma cesta, a coisa que contém coisas”. Assim, fazendo um exercício de perspectiva crítica comigo mesma, sobre essas inseguranças, inseri essa torção narrativa da energia voltada para a casa – o que guarda e compartilha, como aspecto fundamental para esta investigação, como por exemplo: apropriar-se do termo pejorativo da fofoca e desses lugares que foram criados sobre “coisas de mulheres”. Le Guin é autora de um dos textos que mais me acompanharam nessa trajetória de pesquisa: *A teoria da bolsa de ficção* (2021). No livro, “ela propõe o abandono do mito do Herói e sua estrutura de guerra em favor das estórias de vida” (FAUSTO, 2021, p. 7). É diante dessas estórias de vida (que são também, cinemas) das mulheres de Abya Yala³, presentes aqui com suas complexidades e justezas, que desfio o fio da meada por trás do ato de filmar, quem filma e o que se filma.

Levanto a hipótese de que as imagens e os filmes das mulheres indígenas perturbam e reencantam o cinema, alargando nosso modo ver, pensar e fazer, sentindo, pensando e agindo, em um chamamento para ver com outros olhos – aquele olhar da manhã, a primeira abertura dos olhos depois de uma noite sonhando. Ver não apenas com os olhos, mas com todo o corpo e sentimento, ver com os olhos dos pássaros, da capivara, da onça, ver como veem fungos, plantas, divindades; fazer as imagens de outro modo, em colaboração com as pessoas e outros agentes do mundo visível e invisível, encantando as imagens e o pensamento, criando teias de afeto e sonhos. Movimentando as imagens junto com a vida, porque acontecem com a vida. Esses são os cernes do *sentipensamento* que as mulheres originárias nos inspiram.

² Ursula K. Le Guin: *Panel Discussion with Donna Haraway and James Clifford*, 5/8/14 > <https://vimeo.com/98270808>. Acessado 20 de Janeiro de 2022.

³ De acordo com Amalia Córdova (2015, p. 174): “Termo Kuna que designa o continente americano e é usado amplamente em contextos de política indígena.”

Desse modo, as práticas desta pesquisa se baseiam na minha relação, nos encontros e conversas com as cineastas indígenas Graciela Guarani (Guarani Kaiowá), Michele Kaiowá (Guarani Kaiowá), Natuyu Yuwipo Txicão (Ikpeng), Patrícia Ferreira Pará Yxapy (Guarani Mbyá), Olinda Wanderley – Yawar Tupinambá (Tupinambá/Pataxó Hã-Hã-Hãe), Sueli Maxakali (Tikmũ'ũn, Maxakali), Vanuzia Bonfim Vieira Pataxó (Pataxó) e Flor de María Alvarez Medrano (Maya). Tento me lançar a partir da minha experiência de uma alteridade radical, isto significa o deslocamento que faço para compreender sobre o que elas estão fazendo para elas mesmas e seus mundos, suas agências cosmopolíticas e seus feminismos em comunidade. Entendo que eu aqui como mulher branca, cis, de classe média que preciso correr atrás dos modos de pensar que elas evocam e não elas que devem me ensinar.

Busco tramar um histórico dos filmes das mulheres indígenas brasileiras a partir dos anos 2000 (2001 é o ano que tenho mapeado do primeiro filme dirigido por uma mulher indígena), com o desejo de, a partir desse cesto, historicizar o cinema indígena feminino brasileiro. A historização se dará sem colocar os filmes que elas fazem em relação ao cinema não indígena, para que ele não seja a régua do que elas estão produzindo – visto que suas construções de autoimagens não se fazem para prestar contas ao imaginário colonial, ou seja, só diz respeito às comunidades e a elas mesmas em relação às comunidades e suas subjetividades. O mapeamento fará parte do site *Katahirine – Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas*⁴, plataforma com as produções das mulheres indígenas cineastas no Brasil contendo os filmes (ou *teasers* de seus filmes com link direcionando para onde estão publicados), biografias, imagens, filmografias e textos complementares de suas autorias ou que falem sobre os trabalhos realizados pelas cineastas.

Sendo assim, pensar com elas o que juntas, em comunidade, elas estão fazendo como fenômeno social: como analisar e formular pensamentos visuais e sonoros para uma outra compreensão do que pode ser o cinema? O que os filmes realizados pelas mulheres indígenas podem devolver ao cinema não indígena? Como as cosmovisões e cosmopolíticas podem acionar práticas de educação visual para não indígenas? Quais pedagogias podem ser articuladas no uso da aldeia, ou seja, a coletividade como estratégia e formulação de estrutura de pensamento? Quais são as estratégias desse espelho que é virado para nós, não indígenas? Como essas artistas produzem agência política com suas práticas e imagens? Como suas imagens combatem as representações das mulheres indígenas historicamente construídas? Por

⁴ A rede é realização do Instituto Catitu, com coordenação de Mari Corrêa e minha curadoria. A rede está em construção, mas o link prévio pode ser acessada em: <https://katahirine.org.br/>

que e quais nuances políticas a linguagem cinematográfica realizada por elas é tida como “um nicho” ou categorizada por um dito cinema indígena?

Dividi a tese em três grandes conversas com minhas principais parceiras de trabalho: a primeira, com Patrícia Ferreira Pará Yxapy; a segunda, com Flor de María Alvarez Medrano; e a terceira, com Graciela Guarani. As três conversas dividem-se desta forma porque distribuí em revelações que cada uma delas me ensinou: com Patrícia, as relações (a nossa, a com o mundo indígena e as não humanas) e o entendimento cosmopolítico das alianças afetivas; com Flor, a cura e a urgência de reencantar o mundo, a partir da cosmovisão Maya; com Graci, a luta e as pedagogias visuais, as agências das imagens e a elaboração de políticas e poéticas do cinema indígena, como ela mesmo diz, uma forma de “cinema como processo educativo para mudar as estruturas”. Como três grandes cestas, cada uma possui temas que se relacionam entre todas as outras conversas-cestas, mas cada uma delas guarda e organiza os pensamentos desta tese. A conversa com Patri contém: a conversa com Flor contém: a conversa com Graci contém: a conversa com Patri contém... E assim por diante, já que todas possuem um pouquinho da outra e estão em conformidade com o pensamento espiralar (em Leda Maria Martins (2022), Sandra Benites (2023) e Silvia Rivera Cusicanqui (2022)).

A escolha de trocar a palavra “conversa” por *nhemongueta*, uma palavra em Guarani Mbyá, dá-se por minha colaboração no trabalho *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020) e por ela conter, na cosmologia Guarani, um significado justo para toda a ética e compartilhamentos almejados nesta pesquisa. Como explica a antropóloga, professora e curadora Guarani Nhadeva, Sandra Benites (2020), *Nhemongueta* é uma palavra usada para nomear um “encontro de conversa”. Por meio dessa conversa, que transcorre nas aldeias, buscam-se caminhos que são percebidos pelos interlocutores ao longo da troca de palavras. Nesse sentido, há um cuidado com o uso da linguagem, sendo a escolha das palavras e a escolha do modo como se dirigem as palavras ao outro essenciais para garantir que não ocorra desequilíbrios entre os envolvidos e para que os caminhos se abram, impedindo que as doenças cheguem até os corpos. *Nhemongueta* é, portanto, uma troca de palavras que protege os corpos, impedindo o adoecimento (ALVARENGA, 2020, p. 385).

Lanço-me a analisar também os processos em que os filmes foram realizados, como interlocutora privilegiada dessas realizadoras e também de algumas pessoas e projetos que ministraram as oficinas audiovisuais de formação dessas mulheres e de realização de alguns desses filmes. Os modos de ver e como elas explicam e sentem o próprio cinema é minha investigação central. Como formula Sueli Maxakali, em conversa comigo para esta pesquisa: “nós indígenas temos uma cabeça muito própria para filmagem. Como a gente já mexe com

artesanato eu acho que a filmagem é um pouco parecida” – pensamentos e práticas que serão abordadas nos capítulos que seguem. Já para a cineasta Maya, Flor, essas práticas se inserem como parte desse movimento ancestral, das Américas sem fronteiras.

1.1 O começo

Como parte poética do meu mestrado, Patri e eu fizemos juntas o média-metragem *Teko Haxy – ser imperfeita*, finalizado em 2018, montado pela Tita (Tatiana Soares de Almeida), uma das pessoas que fazem parte do corpo do projeto Vídeo Nas Aldeias. Depois que defendi o mestrado, em 2017, continuamos exibindo nosso filme⁵ e criando projetos juntas, como o livro infantil sobre a origem do mundo na perspectiva Mbyá-Guarani, *Teko Hypy – a origem do mundo: uma narrativa Mbyá-Guarani* (Editora Nega Lilu, 2022).⁶ Criar junto é um trabalho difícil até quando não há tensões e diferenças culturais, quando esse processo se assume neste campo, a escuta atenta e as negociações são ainda maiores. Em 2019, Michele, Graci e eu ministramos uma oficina de Cinema no Instituto Moreira Salles, tendo como metodologia a realização de videocartas, como exercício prático para as alunas. A partir dessa experiência, fomos convidadas para fazer uma obra comissionada pelo Instituto Moreira Salles, durante a pandemia do novo coronavírus pelo Programa Convida: em 2020, junto com Patrícia, fizemos a série de videocartas *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*⁷ (2020, 16 videocartas em 4 blocos, com tamanhos variados).

Comecei este caminho artista, atuando como monitora e docente no Núcleo Takinahakỹ de Formação Superior Indígena, licenciatura em educação intercultural da UFG, nos anos 2012, 2013 e 2015, onde ministrei o módulo “imagem, pintura, fotografia e cinema”, com minha então orientadora prof^a. Dr^a. Maria Luiza Rodrigues Souza. No mestrado, procurei entender a trajetória de Patrícia como cineasta, a partir das relações que

⁵ Exibido em festivais como: Mother Tongue Film Festival (EUA), Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas, Festival Corpos da Terra, 15th Forum Expanded - 70th Berlinale - Berlin International Film Festival (DE), 7ª CineKurumin, IX CachoeiraDoc, Cabíria Festival – Mulheres & Audiovisual, 14ª CineOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto (BR), 17th The Vancouver Latin American Film Festival (CAN), II FINCAR - Festival Internacional de Cinema de Realizadoras (BR), 51º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (BR) e em exibição nos streamings: Mubi Brasil, Itaú Cultural Play e Embaúba Play. Sinopse: Um encontro íntimo entre duas mulheres que se filmam. O documentário experimental é a relação de duas artistas, uma cineasta indígena e uma artista visual e antropóloga não indígena. Diante da consciência da imperfeição do ser, entram em conflitos e se criam material e espiritualmente. Nesse processo, se descobrem iguais e diferentes na justeza de suas imagens. Link disponível para assistir em < <https://vimeo.com/285307664> / senha: tekoteko >

⁶ Mais informações sobre o livro, no site da Nega Lilu Editora: <http://negalilu.com.br/produto/teko-hypy-a-origem-do-mundo/#.ZAVBi-zMLOR>

⁷ Ambas experiências serão tratadas em *Nhemongueta com Graciela Guarani*.

estabelece com as imagens, a fim de contribuir com os estudos sobre mulheres e cineastas indígenas e, a partir daí, tentar compreender os caminhos de uma mulher indígena cineasta no Brasil. Assim, com essas compreensões primeiras, além da continuidade do trabalho com Patri, percorro no doutorado os movimentos de outras cineastas indígenas originárias.

1.2 Desenho da pesquisa e da tese

Como antropóloga, me apropriei do método etnográfico do trabalho de campo para essa pesquisa em cinema e considero aspecto fundamental as escritas e desenhos em meus cadernos de campo. Devido à pandemia de COVID-19, nos anos de 2020 e 2021 (de maneira agravada e traumática), as trocas de vídeos, fotografias e desenhos foram principalmente pelo WhatsApp, já as conversas e entrevistas realizadas para esta qualificação foram todas via plataforma do Google Meet, por áudios e ligações de WhatsApp. Em 2019, fui à Aldeia Ko'enju (São Miguel das Missões-RS), onde mora Patrícia e, em 2021, consegui ir para a Aldeia Jarará (Itaparica-PE), onde mora Graciela. Em 2022, fui à Cidade da Guatemala (Guatemala) fazer trabalho de campo com a cineasta Flor Alvarez Medrano (Maya) e retornei à aldeia de Patrícia.

Nós três, Graci, Flor e Patri temos um projeto juntas: “sentir, pensar e agir: sentir, pensar e agir: o fazer artístico-cinematográfico de mulheres indígenas na América Latina”, aprovado pelo Fundo de Arte e Cultura de Goiás 06/2018, para executar o trabalho de campo desta pesquisa. O projeto prevê também uma websérie com conversas entre nós, contando sobre seus trabalhos e experiências, por meio de um canal YouTube com audiodescrição; um Instagram⁸ com o diário de campo e uma plataforma com algumas das informações desta pesquisa, como a constelação de filmes, minibiografias e filmografias das cineastas e os resultados do mapeamento que farei via Formulário do Google⁹, para acessar outras mulheres indígenas cineastas que por ventura eu ainda não conheça. A ideia é divulgar por meio da rede delas e da minha rede para realizar o mapeamento. No meio do processo da pesquisa, a cineasta e educadora Mari Corrêa me convidou para fazer parte da *Katahirine – Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas*, uma plataforma com o mapeamento que fiz nesta pesquisa e que será atualizado regularmente. O site também é composto por outras informações e produções das cineastas.

⁸ Sentir, pensar e agir: https://www.instagram.com/sentir_pensar_agir < Acessado em 8 de março de 2022)

⁹ O formulário está disponível no link <

https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfkebnfL7bBbouPw9ZAue6_N_sz93oB9_WU6nYU47tXJ6_MvA/viewform?usp=sf_link > Acesso 23 de Abril de 2022.

Como adubo para essa roça-pesquisa, parto de uma perspectiva feminista autônoma latina, comunal e do sul global. Perpassada pela epistemologia do sentipensar ameríndio e pela epistemologia *ch'ixi*, apresentada pela autora Silvia Rivera Cusicanqui (2018), tomado não como um ponto de partida ou de chegada, mas elaborado como parte de um longo processo de encontros e da busca pela proposição de outras epistemologias. Na resenha bastante contundente de Patrícia Lanês (2019), a autora nos diz que o conceito Aymara de *ch'ixi* guia o pensamento de Cusicanqui, na proposta de desenvolver um caminho epistemológico para experimentar o mundo, um movimento que não é apenas intelectual, mas também político e comunitário: “Os textos/falas revelam-se como parte de uma proposta criativa e (auto)crítica na qual a episteme eurocentrada é questionada e usada ao mesmo tempo em que são tecidas noções representativas da existência de outras epistemes.” (LÂNES, 2019). Cusicanqui (2018) apresenta possibilidades não apenas de olhar o mundo em outros termos, mas de repensarmos as categorias a partir das quais olhamos, sentimos e vivenciamos. Não se trata apenas da tradução de um termo Aymara, mas da compreensão ontológica Aymara, das violências e apagamentos produzidos pela busca permanente de enxergar e viver diferentes realidades, em contraposição à epistemologia única que nos é apresentada: eurocentradas e estadunidenses, ideias e práticas gestadas no norte global e na (re)produção de relações coloniais com outros lugares e sujeitos. Como salientei no tópico anterior, os modos de ser, ver, as experiências e as cosmologias das cineastas é que serão o fio condutor do apanhado teórico que convoco nesta tese. As práticas como critérios de verdade e justezas delas, para minha escrita. As entrevistas e conversas existentes aqui foram extraídas desde 2017, de nossas experiências trabalhando juntas, das atuais “lives”, das minhas anotações em cadernos e em festivais e mostras de cinema. Como dito, esta pesquisa também se baseia na análise de alguns filmes e processos de criação conjuntos entre mim e minhas parceiras de trabalho, portanto também incluo meus relatos das experiências desse trabalho colaborativo com elas desde 2014. As entrevistas presentes no corpo da tese estão editadas por mim, nos anexos constam na íntegra. As falas das minhas interlocutoras e os exemplos que colocarei desses encontros serão inseridos ao longo deste texto com recuo de citação e na cor cinza. Os nomes das cineastas aparecem a primeira vez como nomes completos e com a etnia a qual pertencem, depois, as chamo pelo primeiro nome e não cito mais a etnia.

A escrita desta tese será toda no feminino. Meu desejo é que esta pesquisa seja uma tese narrativa, pois quero contar essas histórias na academia. Para isso, almejo colocá-las em diálogo como se elas estivessem, em alguma medida, conversando nestas páginas. Elas falando conosco

sobre suas vidas, trabalhos, ser mulher e principalmente falando como mulheres indígenas de diferentes cosmologias culturais e visões de mundo.

Uma pequena nota às leitoras: para um hiperlink com a tese, acesse os seguintes sites e vídeos:

- 1) Canal de Youtube da websérie “sentir, pensar e agir”:
<https://www.youtube.com/playlist?list=PL9ZJliupmHOZsy-mtbD7i3xqD6iPMSyvn>
- 2) Rede *Katahirine* – Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas. A plataforma:
<https://katahirine.org.br/> E o Instagram: <https://www.instagram.com/redekatahirine/>
- 3) Filmes *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>
- 4) Filme *Teko Haxy – ser imperfeita*: <https://embaubaplay.com/catalogo/teko-haxy-ser-imperfeita/>

Desejo que esta tese contenha movimentos maleáveis e torne-se cesta, rede e bolsas coletivas em que caibam nossas imperfeições, fracassos, medos e equívocos.

1.3 Encontro do coração do céu com o coração da terra: sentipensar, epistemologia ch’ixi e a teoria da cesta

Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani

(aforismo aymara)¹⁰

Nesta pesquisa de doutorado, considero que há uma outra perspectiva do cinema e da arte indígena contemporâneos, com ênfase ao *sentipensar* no seio das filosofias ameríndias: uma ciência artesanal que se tece por meio da paixão, da respiração, daquilo que compartilhamos em coletivo; comprometida com a vida, porque se reconhece como parte dela. O *sentipensamento* é uma articulação que traz o envolvimento de outras partes do corpo para a sabedoria, aspecto que alinha cabeça, coração, mãos, pés, pulmão, entranhas... E perturba o sentido racional, binário e masculino do pensamento. Sentipensar é uma epistemologia que permite *fazer-com*, *gestar-com* (HARAWAY, 2016) com outros seres: fungos, plantas, bichos e humanos.

¹⁰ Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen* (2015).

A meu ver, há uma articulação na perspectiva do cinema e da arte indígena contemporâneos com ênfase ao *sentipensar* (FALS-BORBA, Orlando Fals, [1984] 2002; PINHEIRO, Lia, 2019), alinhadas às estéticas do sul global, na articulação do tempo espiralar “que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (MARTINS, 2021, p. 204), utilizando a ancestralidade, o corpo, o pensamento e as espiritualidades em consonância. Patrícia Ferreira Pará Yxapy (2022, p. 60-2) escreve sobre este olhar do sentipensar, no saber sentir da criação indígena: “muitas manifestações artísticas que estamos produzindo [...] precisam ser olhadas e compreendidas com o coração, no sentir, no saber sentir, no interpretar e no olhar as imagens não somente com os olhos.”.

A arte sentipensante (BARBOSA, 2019) “incorpora a dimensão epistêmica e ontológica do coração como núcleo do sentido estético da arte enunciada” (Id., p. 34), em busca de uma episteme própria, expressão estética por meio do “encontro do coração do céu com o coração da terra, enquanto expressão estética da resistência pulsante na América Latina” (Id., p. 38). É uma experiência sensorial que evoca lugares diferentes ao proposto pelo racional-cartesiano-colonial. Patrícia Lânes (2019) explica esse pensamento que está em confluência com Cusicanqui (2018):

Em aimará, pensar e conhecer podem ter dois significados: “em primeiro lugar, lup’ña, pensar com a cabeça clara, que vem da raiz lupi, luz do sol”, seria aquilo que associaríamos ao racional. O outro modo de pensar seria o amuyt’ña. Ele está no chuyma, que de acordo com a autora pode ser traduzido como coração, mas que não seria apenas isso (chama a atenção para o perigo das traduções simples e apressadas), seriam então “as entranhas superiores, que incluem o coração, mas também os pulmões e o fígado, quer dizer, as funções de absorção e purificação que nosso corpo exerce em intercâmbio com o cosmos. Poderia se dizer, então, que a respiração e a batida (do coração) constituem o ritmo dessa forma de pensar” (p. 121). Essas outras dimensões possíveis do pensar fazem parte das “múltiplas memórias que habitam as subjetividades (pós-)coloniais em nossa zona dos Andes, e que se expressam também no terreno linguístico” (p. 121). Os processos de dominação são, nesse sentido, formas de silenciamento sistemático não apenas do que continua a ser dito e feito, mas também de como as coisas são feitas, ditas, pensadas. As memórias de que fala Cusicanqui, assim como as identidades, não estão aprisionadas nem em algum lugar, nem em algum tempo. (LANÊS, 2019, p. 216).

Entendo que a práxis anticolonial não está restrita aos planos das ideias, necessita ser efetivada nas práticas, ser posta em movimento. Em uma articulação do tempo espiralar, utilizando o corpo e o pensamento junto à memória larga, à memória histórica ancestral e à memória curta do presente – de maneira coetânea, imbricando corpo-pensamento-memória, em deslocamento e suspensão no mesmo espaço-tempo e, a todo momento, remontando essas memórias coletivas para as construções temporais. Para Cusicanqui (2010):

Não há “pós” ou “pré” numa visão da história que não é linear nem teleológica, que se move em ciclos e espirais, que estabelece um rumo, sem deixar de retornar ao mesmo ponto. O mundo indígena não concebe a história de uma forma linear, e o passado-futuro está contido no presente: regressão ou progressão, repetição ou superação do passado estão em jogo em cada momento e dependem mais dos nossos atos do que das nossas palavras. (CUSICANQUI, 2010, p. 54).

Na cosmologia Guarani, há uma compreensão de tempo distinta do calendário gregoriano, o tempo é dual, possui sua complementariedade: Ará Pyau (“tempo novo”) e o Ara Ymã (“tempo velho”). O tempo novo é quando florescem as árvores e ocorre a colheita dos alimentos, começa em agosto e vai até o final de janeiro. O tempo velho, de fevereiro a julho, é quando se dá o resguardo das divindades, a meditação, para as sementes germinarem e se prepararem para o Ará Pyau. Com o Antropoceno, esses tempos têm mudado um pouco, tornando cada vez mais difícil distingui-los. A pensadora Sandra Benites (2023), corroborando na compreensão do tempo espiralar dos povos originários, explica:

O modo como nós, Guarani, entendemos o tempo, que para nós é o *ara pyau* (“tempo novo”) e o *ara ymã* (“tempo velho”). Nós não temos tempo presente. O “presente” é o momento, não um intervalo cronológico. O que temos é o momento do agora e tempos que vão e que vêm. Podemos dizer que *ara ymã* tem a ver com o tempo passado, e *ara pyau*, com o tempo novo, o futuro. Para os Guarani, o velho e o novo não formam uma sequência linear. Esses tempos ocorrem em ciclos, como acontece com os períodos do ano, que estão sempre recomeçando. Nesses ciclos, em vários momentos, o *ara ymã* e o *ara pyau* se aproximam e se encontram. Os dois tempos caminham, se deslocam. O passado e o futuro não são lugares fixos no tempo. Por isso dizemos que nós estamos caminhando para o futuro, que chamamos de *tenondé*. O que é *tenondé*? É “na sua frente”. É quando você vai caminhando, seguindo em frente. E essa “frente”, que é só sua, é o *tenondé*. O futuro se desloca com você. O futuro é o corpo caminhando, seguindo à sua frente. Caminhar não é prever o caminho, mas preparar o corpo para a caminhada. Isso é importante porque, na sua caminhada, se você encontra algo que não é bom, você pode se preparar para sair desse lugar, para pegar outros caminhos e não se prejudicar. O futuro é um processo. O passado também se desloca junto com o corpo. Por isso, se você tem uma memória que é importante e que não pode ser esquecida, precisa levá-la adiante. Não dá só para capturar a memória. Tem que mantê-la junto de si, movimentá-la com o seu próprio corpo. O passado também é uma caminhada. É por isso que as memórias – tanto as novas, quanto as velhas – precisam caminhar. O movimento da caminhada acorda as memórias. É preciso acordar nossas memórias. Mas o que é muito importante é compreender que acordá-las é estar de acordo com elas, já que o lugar delas é o próprio corpo. (BENITES e DINIZ, 2023, p. 135 e 136).

Na conversa com a curadora e pesquisadora Clarissa Diniz, Benites (2023) demarca a complexidade da epistemologia Guarani para o movimento do tempo que não é achatado, acontece em ciclos e se movimentam juntos, desenhando, para mim, movimentos espiralares: “o movimento da caminhada acorda a memória. É preciso acordar nossas memórias. Mas o que

é muito importante de compreender é que acordá-las é estar de acordo com elas, já que o lugar delas é o próprio corpo.” Portanto, acordar as memórias e estar de acordo com elas neste futuro que se faz a cada passo implica uma posição no mundo, um processo contínuo, espiralar. E, como nos ensina Benites, não é linear, achatado. Dessa forma, as imagens realizadas pelas mulheres indígenas – imagens imersas nesses movimentos temporais encantados em acordo com próprio corpo e suas memórias – que proponho pensar a fabulação crítica e a performance como alguns caminhos a serem percorridos pelos corpos delas diante das câmeras e na forma como os tempos são conduzidos em seus filmes.

O aforismo Aymara, na epígrafe desta seção, abre também o livro de Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen* (2015) e pode ser traduzido aproximadamente assim: “olhando atrás e para frente (para o futuro-passado), podemos caminhar no presente-futuro”. A autora frisa que com a tradução, alguns de seus significados mais sutis e poéticos se perdem. O futuro é o passado e o passado é algo que se vê pela frente, o passado é o que está à frente e o futuro, por ser desconhecido, é quem fica atrás. Torcendo nossa compreensão de passado e futuro justamente porque é movido pelo tempo espiralar. Este aforismo se assemelha a um antigo ditado iorubá que diz: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”. Este tempo nos conduz a outras alternativas para apreender passado, presente e futuro, início meio e fim, como uma capacidade de subverter o tempo, de agir na fronteira com o tempo: ali, dentro do tempo e em sua contradição. Tudo pode ser inventado, rearticulado e o que determina esse tempo é a ação, o movimento. Nesse sentido, até mesmo o passado pode ser reinventado. São retomadas ancestrais ao que é de fato relevante saber para viver, quando novamente esse mundo acabar – saber se virar, imaginar, criar e cuidar em todos os fins de mundos possíveis.

É justamente nessa possibilidade que penso as formulações das imagens elaboradas por pelas cineastas indígenas. Na espiral entre vida e morte, início e fim, esse contínuo processo de transformação e complementaridade necessária – “da memória e da cinesa, como qualidade do movimento” (MARTINS, 2021, p. 206) – a ancestralidade conecta-se ao tempo espiralar composto de presente, passado e futuro, como o que move o fluxo ininterrupto e contínuo de existir. Povos indígenas são conectados a esse tempo-movimento espiralar por valerem-se de suas ancestralidades cosmopolíticas e cosmopoéticas, pois “sua imanência e presença são condições imprescindíveis para o acúmulo de conhecimento que se faz”. O futuro é ancestral, disse Ailton Krenak (2022). Leda Maria Martins prossegue: “o tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações: a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual incluem todos os seres e todas as coisas, ou seja, tudo o que existe em suas

várias formas e âmbitos de existir e de ser.” (MARTINS, 2021, p. 207), incluindo as relações familiares, sociais e transcendentais.

Nessa inteligência do tempo espiralar e da memória larga, a todo momento as cineastas indígenas estão remontando essas memórias coletivas para construções temporais de sua própria imanência, “retornar não é repetir como um mesmo ou uma mesmidade a experiência vivida” (MARTINS, 2021, p. 205). Como veremos, elas perturbam e reencantam o cinema por meio de seus processos e práticas artísticas e pela maneira que exercem seus pensamentos visuais próprios, intuitivos e alinhados às espiritualidades e aos corpos. Na conversa com Sueli Maxakali, ela me trouxe alguns momentos que me marcaram. Quando perguntei qual era a importância do fazer cinema para ela, Sueli disse que o cinema faz parte do cotidiano e que ela já o respira. E que o cinema não é só para ela, é para o seu povo: “o cinema afundou muito na nossa cultura”, ou seja, o cinema afundar na cultura pode significar que ele foi embebido, mergulhado e já está misturado com a própria cultura. A própria palavra “afundar” dá também sentido à simbologia da água, em muitas culturas, como um elemento de transmutação. Um tipo de cinema afundado na cultura pode ser aquele que foi transformado para agir junto. Mais adiante na conversa, ela ressalta outro ponto muito sensível da prática fílmica e artística na vida indígena: “a gente tem que aprender a perder e aprender a fazer também”, exemplificando para mim esse jogo e a encruzilhada da qual escrevi antes. Nas palavras de Sueli:

O cinema trouxe muito profundo essa sabedoria para o nosso povo Maxakali. O cinema é muito importante na nossa vida, porque ele trouxe alguns conhecimentos: para outros povos indígenas conhecerem a nossa cultura e a gente também conhecer a cultura deles. Eu acho que foi muito importante, porque o cinema faz parte do nosso cotidiano, eu respiro em cima do nosso cinema porque o nosso cinema não é só para mim, me dá orgulho de ser Maxakali, orgulho do meu povo ser indígena e de aprofundar os conhecimentos da cultura do nosso povo. Eu acho que o cinema afundou muito na nossa cultura e eu acho que a gente aprendeu através do nosso cinema, porque quando a gente vê que nosso ritual, quando estamos fazendo algum ritual, nós estamos ali no meio filmando e parece que a gente estamos juntos, participando. Nós perdemos duas câmeras que molharam, mas isso faz parte. Os pajés falam que, quando o ritual não aceita que você filme, ele faz acontecer

alguns problemas com as filmagens. A gente tem que aprender a perder e aprender a fazer também.

Para a cineasta Natuyu:

O pensamento dos brancos conta tudo errado. Quando os brancos fazem cinema indígena colocam áudio no lugar errado das festas, das falas... E agora aprendemos a fazer e sabemos onde vai ficar aquela imagem, aquela música, aquela fala, mostrar a nossa realidade, nossa convivência, nosso costume. Mostrar como fazemos nosso cotidiano.

Cusicanqui (2018) nos diz que a sociologia da imagem corroborou com o processo de decolonização da consciência e dos pontos cegos – colocados pelo *Oculocentrismo* – esse olhar que apenas vê o que quer e expressa o centramento dos padrões imagéticos ocidentais. Algo que enquadra a imagem sem considerar os extracampos, as formas de interpretações de mundos e que ignora o que está ao redor, na vivência comum do dia-a-dia. A partir da cosmologia andina e da decolonização da própria consciência, para uma reafirmação epistêmica, essa sociologia da imagem resiste, mantém e transforma as memórias ancestrais que vão surgindo e ressurgindo como espaço. A narrativa como sequência é, antes de tudo, uma questão de estrutura e ritmo, conectando os fragmentos em um desdobramento alegórico, em uma história vivida/significada. E é por isso que a sociologia da imagem, como experiência pedagógica, resultou em uma maior capacidade de escrever (CUSICANQUI, 2015) por imagens e em imagens – *eu escrevo diante de todas as línguas* (GLISSANT, 2021). O autor Walter Mignolo (2018)¹¹ diz ter atribuído ênfase ao “sentir, pensar e agir” como forma de romper com o pensamento europeu setecentista que faz uma distinção entre “‘conhecer e racionalidade’ e ‘sentir e emoções’, colocando-os numa hierarquia” (MIGNOLO, 2018).

A filósofa Donna Haraway (2016), amiga de Ursula K. Le Guin e entusiasta da “teoria da cesta”, no livro “*Staying with the trouble: making kin in the Chthuluc*” (Ficar com o problema: fazer parentes no Chthulucene), nos capítulos 2 (*Tentacular thinking* – pensamento tentacular) e 3 (*Sympoiesis*), discute sobre as coletividades que formarão múltiplas coisas, mais espalhadas que centralizadas, mediante o fazer junto que vai produzindo mundos – operações

¹¹ Entrevista com Walter Mignolo: “A estética/estesia decolonial tornou-se um conector transversal entre os continentes” (2018): < <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/argentine-semiotician-walter-mignolo/> > Acesso 20 de Março de 2022.

que se dão nos encontros onde as coisas acontecem, e não no enclausuramento da unidade, o *gerar-com*. Haraway (2016, p. 30-69) diz que é preciso contar histórias diferentes para cultivar outras capacidades de existência. Nessa discussão, a filósofa questiona: como contamos outras histórias? Como desmontar e entrar nos espaços que são chancelados pelas narrativas, como a gente entra com esses seres mais juntos à terra, como a gente adentra e como a gente rompe com essas narrativas que se pretendem hegemônicas? Que histórias queremos repetir? Os esforços de Donna Haraway partem em nos deslocar para pensarmos que o importante é *como contamos as estórias*. Os mundos precisam das contadoras de estórias.

Os saberes dos povos indígenas são vivos, em constante transformação, assim como o cinema indígena, expandindo e criando espaços para respirar e viver os modos de ver e ser, algo radicalmente em transmutação. O que interessa nessa pesquisa, então, é analisar e formular pensamentos visuais e sonoros para uma outra ideia e práticas filmicas, outra noção do que entendemos por cinema. Ter aprendido a maneira eurocentrada e norte-americana dos estudos de cinema parece muito limitante, considerando todas as pulsões artísticas de movimentos e pessoas não-brancas do sul global.

Minha intenção não é essencializar a casa, generalizar ou categorizar o que “são coisas das mulheres indígenas”, da mesma forma que não procuro generalizar ou categorizar o que seja “cinema indígena de mulheres”. Nas conversas que tive com as cineastas Vanuzia Pataxó e Olinda Wanderley - Yawar Tupinambá, elas me disseram que desejam fazer filmes de ficção que não necessariamente tenham relação com o fato delas serem indígenas, por exemplo. Nesse movimento de escuta com elas, parto dessas colisões e transformações de mundos, a fim de que essas colisões gerem intersecções de vida – espaços de sonhar.

Dentro desses espaços de sonhar, me vem uma imagem, a casa de Patri e seu companheiro, o também cineasta Guarani-Mbyá Kuaray Poty (Ariel Ortega)¹², na Tekoa Ko'enju, construída através dos sonhos e pela agência do cinema em suas vidas.

¹² Kuaray Poty (Ariel Ortega), artesão, cineasta e pensador Mbyá-guarani, dedica-se ao cinema desde 2007, quando foi diretor do filme *Mokoi Tekoa, Petei Jeguata (Duas aldeias, uma caminhada)*, vencedor do ForumDoc BH, de 2008. Depois disso, codirigiu outros filmes também premiados como *Bicicletas de Nhanderu* (2011), *Desterro Guarani* (2011), *Tava, a casa de pedra* (2012), *Mbya Mirim* (2013), *No caminho com Mário* (2014) e *Nossos Espíritos Seguem Chegando – Nhe'ẽ kuery jogueru teri* (2022). Atualmente, mora na Tekoa Koe'ju, em São Miguel das Missões, Brasil, onde desenvolve trabalho de recuperação de áreas florestais degradadas junto ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e integra os Coletivos Mbyá-guarani de Cinema e Ará Pyau de Cine (Argentina).



Imagem 1 – A casa construída com o trabalho audiovisual de Patri e Ariel: a agência do cinema na vida de Patri e sua família. Fonte: a autora.

Percebo que a concepção das mulheres indígenas aproxima-se de uma ideia de imagem como conversa, uma realização comunitária composta por uma arma de luta, não de fogo, fria, dura, de metal, mas uma arma, assemelhando-se mais a um facão¹³ – instrumento ancestral para abrir clareiras, cortar o mato, roçar, prover o de comer – ou a uma flecha, de um arco maleável, esculpido ao redor do fogo pelas mãos – um gesto de quem prepara a ferramenta e vai procurar no mato o pedaço de árvore correto para a confecção. De certa forma, eu já apontava essas imagens também como uma maneira delas se munirem de autocuidado, autoestima, espiritualidade e autoconhecimento.

Ursula K. Le Guin (2021) abandona esses símbolos e ações ligadas à tradição da guerra, armas, rigidez, açoite... Abrindo espaço para o recipiente – o primeiro aparato cultural criado por nossas antepassadas, caçadoras coletoras, algo que é capaz de guardar e compartilhar. Le Guin propõe então um giro narrativo a partir dessas experiências e da tecnologia que as bolsas, os cestos, as conchas – ao invés das armas – nos permitem contar como estórias novas e privilegiando essas narrativas excluídas, periféricas, esquecidas, contadas de boca em boca:

Eu não estou contando essa estória. Nós já a ouvimos, todas já ouvimos tudo sobre todos os paus e lanças e espadas, sobre as coisas para esmagar e espetar e bater, as

¹³ Comentário da pesquisadora Clarisse Alvarenga, sobre minha pesquisa no grupo Poéticas Femininas, da UFMG, em Março de 2021, de forma online.

longas coisas duras, mas ainda não ouvimos nada sobre a coisa em que se põe coisas dentro, sobre o recipiente para coisa recebida. Essa é uma estória nova. Isso é novidade. (LE GUIN, 2021, p. 19).

A lógica da guerra está intimamente ligada com a militarização da vida, com a extrema direita e com tudo que consideram “ordem e progresso”, por sua vez, todos esses domínios estão ligados à sociedade patriarcal e à perspectiva ocularcêntrica. A criação do Estado-Nação, das fronteiras e da propriedade privada são algumas das estratégias para controlar todos os corpos e dividir para conquistar, já que “quanto mais os centros de governança se afastam da vida das pessoas, mais se aprofundam as divisões que aparecem onde antes havia diversidade” (Mies & Shiva, 2021, p. 202). Para mim, essa mudança de perspectiva, a força desse gesto micropolítico e habitual que incide na conduta social, é onde mora a possibilidade de abrir um rasgo, uma fissura no que conhecemos e na possibilidade de narrar outras estórias, uma reinvenção. É o que dá firmeza para sustentar nossos sonhos. Uma reinvenção de culturas e História (com H maiúsculo). Além de uma epifania dos modos como vivemos, desmilitarizar esses usos faz parte também da perspectiva e éticas de vida dessas mulheres indígenas; concepções que são aplicadas nesta pesquisa.

Essa linha que se costura aqui é como o fio da meada, caminhos e articulações que possibilitam tecer o que é cinema indígena e como essas imagens operam na realidade, no cotidiano, nas estratégias de sobrevivência e éticas de cuidado. O cineasta Ariel me disse, em 2019, quando estive na Tekoa Ko’enu: “eu tô vivendo, eu tô convivendo, não tô fazendo filme”. Em síntese, quis introduzir o aspecto de que viver é fazer filmes e de como esses corpos submetem a câmera a novos regimes de pensamento e produção de imagem, alianças e relações, visto que fazer a separação entre estética, política e vida é fruto desse mesmo pensamento da lógica da guerra.

Essa conversa também é possível pelos estudos sobre gênero, classe e raça/etnia, com a mobilização dos movimentos sociais e de pensadoras que se debruçaram nessas lutas; na virada ontológica da antropologia (repensando as práticas de campo, inserindo os processos compartilhados, afirmando a participação dos sujeitos históricos nas pesquisas, lugar de fala, etc); dos movimentos feministas e do giro decolonial. Com esses pensamentos e atuações todas, a câmera adquire um outro sentido para as populações ameríndias e começamos a sentir os efeitos dessas epistemologias e produções artísticas e cinematográficas.

O cinema é muito importante como instrumento e arma política para muitos povos, no caso específico das mulheres indígenas, faz-se presente como uma conversa permeada pelo cotidiano ritual, as criações de pessoas, animais, roças e mundos – uma conversa entre seres

humanos e não humanos. As conversas entre mulheres indígenas e até com as não indígenas, como eu, são conversas dentro da aldeia e são conversas para fora da aldeia, estão em movimento, criam alianças afetivas¹⁴, um jogo assimilado por parceiras de experiências iguais e/ou distintas.

1.4 Um mundo onde cabem muitos mundos

Un mundo donde quepan muchos mundos

ELZN, Ejército Zapatista de Libertación Nacional

Aproximar e distanciar faz parte desse movimento da conversa e, em alguns casos, faz parte do movimento fílmico dessas cineastas. Sandra Benites (2020)¹⁵ diz sobre a importância da fofoca e das conversas triviais, as conversas que são estigmatizadas pelo machismo estrutural como conversas sem fundamento, a essas conversas, seu povo e ela nomeiam: *nhemongueta*. No livro *Mulheres e a caça às bruxas* (2019), Silvia Federici diz que, à medida que a caça às bruxas avançava, amplificavam-se as tendências sociais misóginas dos séc. XVII e XVIII, na Europa Ocidental¹⁶: aprovavam-se leis que castigavam as adúlteras com a morte, a prostituição foi colocada na ilegalidade, “assim como os nascimentos fora do casamento, ao passo que o infanticídio foi transformado em crime capital” (2019, p. 334). Nesse contexto, segundo a autora:

As relações entre mulheres foram demonizadas pelos acusadores das bruxas, que as forçavam a delatar umas às outras como cúmplices do crime. Foi também neste período que, como vimos, a palavra gossip [fofoca], que na Idade Média significava “amiga”, mudou de significado, adquirindo uma conotação depreciativa: mais um sinal do grau a que foram solapados o poder das mulheres e os laços comunitários. Há também, no plano ideológico, uma estreita correspondência entre a imagem degradada da mulher, forjada pelos demonólogos, e a imagem da feminilidade construída pelos

¹⁴ Ver Jaider Esbell em “redes de Alianças afetivas”: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/02/23/redes-de-aliancas-afetivas/> e Pedro Cesarino com Ailton Krenak: “As alianças afetivas - entrevista com Ailton Krenak por Pedro Cesarino” < https://www.academia.edu/37323976/As_alian%C3%A7as_afetivas_entrevista_com_Ailton_Krenak_por_Pedro_Cesarino?pop_sutd=false > Ambos acessados em 1 de fevereiro de 2022.

¹⁵ Live “Conexões femininas” realizada pelo nosso projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, dia 27 de junho de 2020, entre Sandra Benites e Graciela Guarani: <https://www.youtube.com/watch?v=kIO1i2fPZR4>. Acessado em 10 de Agosto de 2021.

¹⁶ Ressalto aqui algumas críticas de historiadoras/es quanto à generalização e à imprecisão histórica em relação a alguns eventos específicos escritos por Silvia Federici, para fazer afirmações sobre toda a Europa. As críticas destacam que esses aspectos culturais variam muito regionalmente na Europa nesses séculos. Assim, gostaria de considerar essas universalizações históricas na obra da autora.

debates da época sobre a “natureza dos sexos”, que canonizava uma mulher estereotipada, fraca do corpo e da mente e biologicamente inclinada ao mal, o que efetivamente servia para justificar o controle masculino sobre as mulheres e a nova ordem patriarcal. (FEDERICI, 2019, p. 335).

Na intenção de desunir umas às outras, demonizam o encontro entre mulheres, suas práticas coletivas e suas conversas (fofocas), para separar e para conquistar. Separar para conquistar também foi ação política lembrada pela cineasta Graciela Guarani em uma de nossas conversas quando ela estava em São Paulo gravando um Especial “Falas da Terra”, pela Globo para o dia 19 de Abril de 2021. De acordo com Graciela, essa foi a ação política da colonização – e depois do sistema capitalista – para seu povo e para as mulheres da sua aldeia: conquistar para desmobilizar os encontros e as redes entre mulheres e povos originários, categorias para pessoas que eram “fracas do corpo e da mente e biologicamente inclinadas ao mal”. Na contramão dessa pulsão bélica fascista, o pesquisador Roberto Romero (2021), antropólogo e parceiro de alguns trabalhos com Sueli Maxakali e Isael Maxakali, escreveu para o catálogo da Mostra Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas¹⁷ o texto: “O cinema feito à mão de Sueli Maxakali”, foi na escrita de Romero que conheci a “teoria da cesta/bolsa”, a partir da escritora de ficção científica Ursula K. Le Guin:

Concebendo a sua escrita como cesta, a autora sugere que o seu ofício é o de colher palavras e carregar sentidos. O mesmo, penso, poderia ser dito deste cinema feito por mulheres indígenas reunido nesta mostra. Um cinema que recolhe imagens e desloca os sentidos. Mais ou menos como no belíssimo filme-ensaio *Os catadores e eu* (2001), da saudosa Agnès Varda, esta mestra do cinema feito à mão. (ROMERO, 2021, p. 74).

No decorrer de seu texto, Romero (2021) nos diz sobre certa dificuldade, especialmente nos contextos de oficinas de formação audiovisual nas aldeias, de envolver as mulheres no aprendizado e nas filmagens e que o esforço da mostra Amotara contribui, “se não para contradizer, pelo menos para levantar uma dúvida ou suspeita sobre essa que às vezes me soa como uma espécie de profecia autocumprida” (ROMERO, 2021, p. 75). Evidenciando seu lugar como um homem envolvido há algum tempo nos processos de formação e realização junto aos Tikmũ’ũn (Maxakali), o autor se pergunta autocriticamente até que ponto aquilo que normalmente privilegia-se como objeto das filmagens não escaparia às experiências das mulheres, uma vez que, no caso dos Tikmũ’ũn – a performance ritual dos espíritos nas aldeias, reforçam uma certa exclusão das mulheres. Elas, por sua vez, imbuídas do respeito à

¹⁷ Recentemente, na 2ª edição da Mostra Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas em Março de 2021, fiz cocuradoria junto às cineastas Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Graciela Guarani, Olinda Muniz Wanderley e a pesquisadora Joana Brandão. Com 33 filmes de autoria de mulheres indígenas, a Amotara exibiu uma pluralidade de olhares com diretoras de 18 etnias diferentes do Brasil e uma imigrante boliviana Aymara que vive no Brasil.

cosmologia Maxakali, mesmo participando de todo o processo ritual, como no filme *As yãmĩyhex – Mulheres-espírito* (2019, 77min), possuem toda uma etiqueta do olhar (na maioria dos rituais elas não podem olhar os espíritos) e respeito aos espíritos que, ao saírem no pátio da aldeia, comerem e dançarem; os quais são conduzidos predominantemente pelos homens. Romero (2021) então vislumbra um exercício de pensar: “como seria uma oficina de vídeo entre os Tikmũ’ũn se sugeríssemos às mulheres interessadas em participar que filmassem suas casas, suas tias e avós, seus filhos e filhas, a busca por uma árvore de embaúba e a feitura das linhas e bolsas, as pescarias, o preparo da comida, do urucum e da argila, por exemplo. Quais estórias¹⁸ e quais imagens resultariam desse experimento?” (ROMERO, 2021, p. 75).

De acordo com a “teoria da cesta/bolsa”, Ursula K. Le Guin diz que as imagens dos caçadores de mamutes ocuparam espetacularmente as paredes das cavernas e o imaginário da evolução, mas que no Paleolítico, Neolítico e na pré-história o que nós (hominídeos) realmente fizemos para permanecer vivos e saudáveis foi forragear, coletar toda sorte de sementes, raízes, brotos, frutas e grãos, além de caçar pequenos animais que podiam ser capturados com redes ou armadilhas simples. Logo, não era a carne do mamute que fazia a diferença, era a estória da caçada. A saga do herói. Le Guin (2021) nos leva a entender que as estórias dessas pequenas capturas e coletas não eram tão emocionantes quanto uma estória feroz de como a lança se enfiou no peito do mamute e ele caiu, vencido. A estória de como conseguiram arrancar as cascas das sementes de uma árvore selvagem e depois foram contemplar o rio com uma criança na tipoia seria uma estória contada por quem empregava essas coletas e esses cuidados do dia-a-dia, para a sobrevivência íntima do clã, em sua maioria, a estória das mulheres.

Mesmo com o mamute capturado, era preciso algum recipiente para guardar a carne, para guardar essas coletas. Sendo uma aliada daquilo que Elizabeth Fisher denominou de “teoria da cesta/bolsa” da evolução humana, a autora nos lembra que, muito antes das armas, muito antes das úteis facas, facões e machados, foi indispensável a enxada, o pilão, e a pá: “junto ou antes da ferramenta que força a energia para fora, nós fizemos a ferramenta que traz a energia para casa.” (Le Guin, 2021, p. 20) – os cestos, as cabaças, as redes, os recipientes: “sendo a casa outro tipo de bolsa ou saco, um recipiente para pessoas.” (Ibid., 2021, p. 21). Nas palavras da escritora sobre essas estórias:

Essa estória [do mamute] não só tem Ação, como tem um Herói. Heróis são poderosos. Antes que você se dê conta, os homens e mulheres no campo de aveia selvagem e seus filhos e as habilidades dos construtores e os pensamentos dos pensadores e as canções dos cantores fazem todos parte daquela estória, foram todos

¹⁸ Romero (2021) escreveu “história”, tomo a liberdade de inserir “estória” em seu texto, por acreditar estar em maior consonância com a visão de Ursula K. Le Guin.

colocados a serviço do conto do Herói. Mas essa não é a estória deles. É a dele. [...] Essa teoria [da bolsa] não só explica grandes áreas de obscuridade teórica e evita outras tantas bobagens teóricas [...] Ela também me enraíza, pessoalmente, na cultura humana de uma forma que nunca me senti enraizada antes. Enquanto a cultura foi explicada como originária de e elaborada a partir do uso desses objetos longos e duros utilizados para espetar, bater e matar, eu nunca pensei que tivesse, ou quisesse ter qualquer parte nela. (“O que Freud entendeu erroneamente como sendo sua falta de civilização, seria, na verdade, a falta de *lealdade* da mulher à civilização”, observou Lillian Smith). A sociedade, a civilização de que estes teóricos estavam falando, era evidentemente a deles; eles a possuíam, a adoravam; eles eram humanos, inteiramente humanos, batendo, espetando, forçando, matando. Querendo ser humana também, procurei evidências de que o era; mas se isso significava fazer uma arma e usá-la para matar, então evidentemente eu era extremamente imperfeita como ser humano, ou não era sequer humana. É isso mesmo, disseram eles. O que você é, é uma mulher. Possivelmente nada humana, certamente imperfeita. Agora cale-se enquanto continuamos a contar a Estória da Ascensão do Homem, o Herói. [...] É a estória que faz diferença. É a estória que escondeu de mim minha humanidade, a estória que os caçadores de mamute contaram [...] a maravilhosa e venenosa história do botulismo¹⁹. A estória do assassino. (LE GUIN, 2021, p. 18, 20 e 21, grifo da autora)

Trazer a estória dessa energia voltada para a casa compreende, sem essencialização, o que as mulheres indígenas trazem de instigante tecedura aos aspectos narrativos de vida em suas imagens: inserir os rituais nas práticas cotidianas evocando as estórias dos mundos encantados. Nossa capacidade de narrar o mundo está intimamente ligada à maneira de conhecer o mundo, portanto, conhecemos um mundo pela representação e perspectiva do herói. Este é um conhecimento limitado que ao longo de toda a história gerou binarismos, vencidas e vencedoras, mentes e corpos disciplinados, regras restritivas com códigos morais e éticos castradores e uma perigosa predisposição ao autoritarismo a partir do herói. Rita Von Hunty (2021) acerca de narrar o mundo diz que “criar uma narrativa do mundo amordaçante, silenciadora, cria um certo tipo de angústia ao tentar nos categorizar como estáticos e não como móveis – seres eternamente em transformação. Seres humanos como produtos e não como processos” (VON HUNTY, 2021)²⁰. Destarte: “o que Ursula propõe é um exercício de imaginação e especulação revolucionário por ignorar o imaginário da cultura falocêntrica e sua linear narrativa do herói, e sugerir em seu lugar, e com a tecnologia que a bolsa, um gesto que recebe,

¹⁹ O botulismo é uma forma de intoxicação alimentar mais comumente associada ao enlatamento de alimentos. A escritora Virginia Woolf, ao planejar o livro *Três Guinéus*, escreveu em seu diário um particular glossário em que um dos verbetes era “heroísmo”, definido como “botulismo” e “herói” no dicionário de Wolf, é “garrafa”. Le Guin propôs, então, a garrafa como um herói. No texto de posfácio de Luciana Chierigati (a tradutora), nos abre um dos portais do texto ao tazer a ideia de botulismo ampliada por Anna Tsing, Heather Anne Swanson, Elain Gan e Nils Bubandt na introdução de *Arts of living on Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*: “a lata de alumínio, uma invenção de meados do século XIX é um ícone apropriado da civilização moderna e da distribuição industrial. O botulismo na lata é igualmente um ícone das monstruosidades do Antropoceno.” (2017, p. 9). Assim, Chierigati nos conduz a essas associações em que pensar o herói como garrafa abre a possibilidade de especular as construções narrativas no Antropoceno. A respeito disso, farei uma reflexão no Capítulo 5.

²⁰ Aula de Rita Von Hunty, “Narrar o mundo” disponível em seu canal de Youtube “Tempero Drag”: <<https://www.youtube.com/watch?v=eaDfvChma3Q>> Acesso em 4 de dezembro de 2022.

recolhe e ajunta a energia para trazê-la com cuidado à casa, para ser guardada e compartilhada.” (CHIEREGATI, 2021, p. 29).

À vista disso, um exercício capaz de produzir efeitos “re-imaginativos” e de “co-imaginação”, configurações possíveis de narrativas, às histórias que queremos contar, ver e escutar. E quem entende de história oficial sabe que as histórias, antes de terem “H maiúsculo”, são coisa de orelha a orelha, passam de boca em boca (NADAL, 2021)²¹. Em 1967, Guimarães Rosa abria o prefácio de *Tutameia*, como o bom contador de causo que era, escrevendo: “a história não quer ser história. A história, em rigor, deve ser contra a história”. As tradutoras do livro “A teoria da bolsa da ficção” (2021), de Ursula K. Le Guin, disseram sobre a tradução para “estória” em detrimento de “história”:

Na língua portuguesa até 1943, havia uma diferenciação entre as palavras estória e história. Estória era usada principalmente quando se queria referenciar uma narrativa ficcional ou de fatos “imaginários”. Também era utilizada quando se queria contar um “causo”, uma estória que tinha suas origens na cultura popular oral e que não contava com documentos “oficiais” para sua comprovação factual. [...] No inglês, a diferenciação acima descrita mantém-se há muito em relação a palavra “story” (estória) e “history” (história). Ursula usa a primeira formulação como opção principal para o texto e o faz porque o que lhe interessa abordar ao falar de *story* (estória) é exatamente a relação com o *storytelling*, a contação de histórias, as histórias inventadas, as outras histórias e até mesmo algumas das histórias que fazem parte do cânone oficial das histórias documentados e que possibilitam narrativas paralelas às do Herói e abrem todo um campo e especulação. (CHIEREGATI, 2021, p. 33 – no posfácio do livro, grifo da autora).

Ouso dizer que os filmes das mulheres indígenas, de certa maneira, curam também as mulheres não indígenas de seus traumas (obviamente com toda a interseccionalidade acionada e sem inserir mulheres indígenas como salvadoras da branquitude), por valorizar o doméstico, trazer de volta o “ordinário” como força, uma nova possibilidade de escrita da História e ênfase no cotidiano, na intimidade. Sandra Benites, no encontro que tivemos das videocartas²² *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* em 2020, nos disse que esse processo da conversa pode ajudar no fortalecimento e nas práticas políticas e de cuidado que dependem da relação com a outra e o outro, para equilibrar homens e mulheres por meio, segundo ela, da história da *Nhandesy*, pela retomada da espiritualidade feminina – conscientes de que somos seres imperfeitos e equivocados. Nessa memória ancestral, os corpos dançam e se movimentam a partir desses

²¹ NADAL, Luiz. Rio de Janeiro, 30 de Junho de 2021. Instagram: @luiznadal. Disponível em link: <https://www.instagram.com/p/CQwbdH7J83c/>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.

²² “*Nhemongueta LIVE: Conexões femininas com Sandra Benites e Graciela Guarani*” que aconteceu no dia 27 de Junho de 2020: < <https://www.youtube.com/watch?v=klOIi2fPZR4&t=7s> > Acessado dia 3 de Fevereiro de 2022.

espíritos e sentimentos. Coexistir é também habitar e entender as múltiplas matérias, incluindo algo que não conhecemos – como a fumaça que delimita o que é a matéria ou o que não podemos ver. Antes de começarmos essa leitura da escrita, desejo que a leitora se conecte ao pluriverso, ao todo, em destinação à transmutação, a partir de uma estrutura – que se assemelha mais a uma rede, cesta ou artesanato como forma maleável que molda pensamentos e os modos de olhar.

A gente arruma a vida de dentro para fora. Para criar mundo, um lar em movimento que não seja enclausurado nas paredes. Um movimento que não tem limites. A imagem como conversa vem como rasgo nessas paredes da casa quadrada, ereta – uma fenda mostrando lá fora uma natureza com muitos biomas, o mundo, vasto e imenso como uma grande aldeia. Antônio Bispo (2023) nos diz que “nominar é a arte de dominar”²³. O cuidado é uma estratégia para permanecer nesses lugares incômodos. Esses espaços de cuidado são espaços de compartilhamento das experiências de viver nessas margens e são nessas suspensões não definidoras que podemos nos encontrar, como fonte de força e esperança de construções futuras. Esses podem ser alguns recursos para criar uma luta coletiva contra a ideia de que o mundo precisa ser desencantado para ser dominado (FEDERICI, 2017, p. 313).

Nesse sentido, penso também no reencantamento do cinema, essa linguagem mágica. Mágica pois feita por pessoas que acreditam no invisível, partem do lúdico e do encantamento dos mundos. Le Guin (2021) nos toca ainda mais ao apresentar em seu texto o romance, as narrativas, as estórias como bolsinhas que carregam objetos-mágicos-sagrados, “um romance é um patuá guardando coisas numa relação particular e poderosa umas com as outras e conosco” (LE GUIN, 2021, p. 24) – cheias de sentido e com características de amuleto. Protege. Dá sorte. Cura. Traz abundância. Suspende todo mal. Bolsas encantadas voltadas para conversas a fio, tecendo essa bolsa de cultura em vez de uma arma de dominação:

Como as pessoas se relacionam com tudo mais neste verso saco, nesta barriga do universo, neste ventre das coisas por virem a ser e nesta tumba de coisas que foram, nessa estória sem final. Nela, como em toda ficção, há espaço suficiente para manter até mesmo o Homem onde ele deveria estar, no seu lugar no esquema das coisas; [...] ainda há sementes para serem coletadas, e espaço na bolsa das estrelas. (LE GUIN, 2021, p. 24)

²³ Encontro “Aquilombar o Antropoceno, Contra-colonizar a Ecologia: confluências entre Malcom Ferdinand e Antonio Bispo. Moderação de Ana Sanches” na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP, abril de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7RCuzE6b83k>. Acessado em 5 de Maio de 2023.

2. *Nhemongueta* com Patrícia Ferreira Pará Yxapy



Imagem 2 – Cena do filme *Teko haxy – ser imperfeita* (2018, 39 min), codirigido entre mim e Patrícia Ferreira Pará Yxapy Fonte: *frame* de divulgação do filme.

É a hora perto do almoço. Patri pede para que eu vá até a casa da Maria, sua cunhada, buscar uma panela. A casa fica de frente à casa de Patri e Ariel, não demorei quase nada. Voltando pelo *trieirinho*²⁴ que liga as duas casas, percebo que ela está me filmando com o celular e segue meu destino até a pia da cozinha, do lado de fora da casa: “enxágua a panela e pode colocar água até metade”, disse ela, “aí vamos ferver”. Eu não esperava que ela estivesse me filmando, achei que íamos fazer um almoço normal... Mas não, ao ver a câmera eu já sabia para qual finalidade aquelas imagens iam servir e deixei que ela se servisse de mim: “vai colocar ela viva lá dentro?” e fiz essa mesma cara de desespero da imagem acima. Eu sabia o que estava porvir. Fui sujeita de estudos por várias vezes dentro da aldeia, inclusive para Patri, que chegou a aplicar questionários para mim, a fazer perguntas sobre minha família e minha sexualidade e a apontar a câmera na minha direção: por exemplo, perguntou o que eu sentia quando eu estava em conflito entre a antropologia e as filmagens que fazíamos. Eu era a outra – um exemplo dessa coisa própria é a *juruálogia*, uma sátira à antropologia criada por Ariel e seu irmão Ralf Verá Poty para os estudos Mbyá-Guarani dos *juruá kuery* (os não indígenas) – e entendi a importância desse jogo, desse lugar e do meu constrangimento. Penso que não seja, no entanto, um modelo de contraposição, mas sim de alteridade, lidando com a diferença não como dado, mas como ausência. Incontornável:

²⁴ *Trieiro* é uma palavra do meu vocabulário roceiro, é um caminho estreito aberto por passagens sucessivas no meio mato.

As distâncias que o filme coloca em cena e que perpassam a relação entre as duas mulheres são muitas e se irradiam. Além da diferença na maneira como cada uma delas habita territórios distintos, há também aquela perceptível entre as línguas, as culturas e as histórias envolvidas nos mundos postos em diálogo por ambas. Nesse sentido, o fato de o filme começar reconhecendo aquilo que elas nomeiam como um “engano” relativo a onde estaria a distância entre elas aponta também para uma série de equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) que são próprios das relações entre mundos distintos. [...] Em Teko Haxy, o equívoco, ao ser explicitado, torna visível a relação entre diferentes perspectivas (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) – os mundos, em certo sentido – incomensuráveis que se convocam em determinada cena. No filme, a diferença entre as perspectivas de Patrícia e Sophia está abrigada na intimidade das trocas entre elas e relacionada às maneiras heterogêneas como se tornam mulheres em culturas diferentes. Na intimidade, que ressalta a profundidade e intensidade das relações entre elas, é possível que se entremecem as muitas lacunas, pois também aponta seu reverso: quando falta, a diferença feminina parece previamente dada. Ainda assim, na lógica do perspectivismo, tal diferença, ao ser intencionalmente encenada não escapará de outras mais sutis que a cena abriga. (ALVARENGA; VEIGA, 2021, p. 566).

A cena continua comigo tentando fazer fogo. Coloco a panela de ferro no fogo de chão, a brasa está ali mas precisa ver avivada, tento fazer como vejo as mulheres Mbyá fazerem: assoprando a brasa para que o oxigênio desperte o fogo... Primeiro fracasso. Não consigo agachar direito porque meus joelhos com sequela de artrite reumatoide juvenil não deixam, depois o faço sem a sapiência, o ensinamento, a técnica. Os sopros rapidamente se tornam risos confidentes para a câmera e para minha amiga, digo com os risos e minha postura do corpo: “não sei mesmo o que estou fazendo, socorro. Deixa eu fazer isso se tornar engraçado para amenizar o meu fiasco”. Há um corte no filme e uma nova imagem traz serenidade e conhecimento do que faz, Patri reacomoda as lenhas a fim de que juntas possam queimar e serem encaixadas da melhor forma para o fogo agir, assopra a brasa suavemente, as primeiras chamas começam a subir: “então filma agora para fazer videocarta. Agora vou fazer fogo para cozinhar uma galinha”. Uma galinha que Ariel “caçou” no assentamento do MST que fica vizinho à aldeia Ko’enju. Estrondoso cacarejo. Cachorros latem, a galinha tenta escapar da morte com os pés amarrados entre um pedaço de madeira. Patri tenta acalmar os cachorros, segura a galinha e pega o pedaço de madeira entre os pés da galinha, a montagem sugere que ela tenha pego o pau para acertar na bicha, o corte que vem depois é vermelho, mas desvenda uma mão na lente da câmera de celular, a imagem está invertida. Apareço segurando a galinha pelo pé, em novo desespero. Patri reinverte a câmera e arruma o foco, “eu não quero matar ela”, digo, ajeitando a roupa com uma mão, segurando a galinha na outra, toda atrapalhada, meio com “vergonha alheia de mim mesma” porque ia dar muito errado, meio com humor por tudo isso, rindo do meu fracasso.

Eu sabia que Patri queria me filmar para assim, como provação ou zoeira, deixarmos evidentes nossas diferenças e como podíamos habitá-las. A questão é que eu não consegui matar

a galinha, mesmo sendo criada no interior de Goiás e mesmo já tendo visto minhas tias e minha avó fazerem isso em muitos momentos para nossa refeição. Eu tinha visto, eu sabia como era, mas eu nunca havia exercido esse saber na prática, ou seja, eu nunca havia matado uma galinha de verdade. Patri me coloca para matar uma galinha torcendo o seu pescoço. Não consigo:

De início, fica claro que se trata de um desafio e que Sophia fará todo o processo – pegá-la, matá-la, depená-la e cozinhá-la – sob as orientações da amiga. Já no primeiro trecho da sequência, seu olhar frontal para a câmera bem como suas expressões e dúvidas demonstram completa inexperiência, e total desconhecimento do método. Ela pergunta: “vai colocar ela viva lá dentro?”, ao que Patrícia responde com seriedade do antecampo: “se você não matar a gente coloca ela viva”. Daí, num crescente, a *mise-en-scène* de Sophia vai gerando uma incredulidade sobre sua aptidão para prosseguir com a tarefa. É como se sua performance dissesse menos respeito ao seu empenho para o trabalho do que à expressão de seu impoder, seu desconhecimento, como se fosse preciso demarcar sua diferença em relação ao saber da outra carregando nas expressões, gestos e trejeitos que dizem de sua desqualificação para a execução da galinha. Ou seja, o esforço objetivo para fazer o que Patrícia faz, domina, e ensina dá lugar à reafirmação das distâncias entre os mundos domésticos-culturais de cada uma. Nesse momento, o equívoco fundante da relação, ao ser sublinhado didaticamente na atuação de Sophia em cena, não só se mostra como um fato fenomenologicamente comprovado, mas deflagra uma camada a mais da diferença entre as duas mulheres. (ALVARENGA; VEIGA, 2021, p. 566).

Este equívoco fundante da relação, ao qual Clarisse Alvarenga e Roberta Veiga (2021) diagnosticam, pode conviver inclusive com pessoas da mesma família. Por exemplo, no filme *Navajo Taking Pictures* (1986), movida pelo desejo de refazer sua relação com a avó, e também de retornar ao território (BRASIL, 2015, p. 128), a cineasta Navajo Arlene Bowman, decide revisitá-la. O ponto de equívoco é que Arlene perdeu o contato com a avó ainda na infância, perdendo assim também o contato com a própria cultura Navajo. Arlene tenta fazer um filme com sua avó, mas recebe inúmeras recusas da matriarca que acaba ficando cada vez mais distante:

Ao que parece, Arlene traça um caminho em direção à avó, mas esta aponta para uma outra via de acesso. O caminho projetado por Arlene envolve o cinema e a possibilidade de realizar um retrato da avó, documentando seu cotidiano tradicional. No entanto, a avó parece dizer que, para se aproximar, Arlene precisa se inserir nas práticas cotidianas, que envolvem pegar as ovelhas, fiar, tecer e cozinhar. A resposta da avó à busca da neta por obter uma aproximação por meio do cinema é assertiva: pegue a ovelha! (ALVARENGA, 2019, p. 182).

Ao que depois de idas e vindas, recusas e frustrações, Arlene consegue pegar uma ovelha, mas ainda assim não consegue se aproximar da avó. Como destaca Alvarenga, “o filme, ao final, é o registro das tentativas reiteradas e continuamente fracassadas de aproximação” (ALVARENGA, 2019, p. 183). Todo esse episódio com a galinha e a ovelha evidencia também o outro lado da diferença que é o de ser colocada à prova para pertencer e daí me lembrei de uma

célebre estória etnográfica do antropólogo Clifford Geertz sobre uma rinha de galos que ele e sua companheira, Hildred Geertz, se meteram quando estavam numa aldeia balinesa. O fato é que as rinhas são proibidas e estavam assistindo a uma briga de galos na aldeia junto com todas as outras pessoas curiosas, espectadoras, participantes e até o chefe da aldeia (que organizou a rinha), a polícia chegou ao local e todo mundo se debandou, correndo, incluindo Clifford e Hildred. Toda a aldeia fingiu que nada estava acontecendo quando a polícia perguntou e ficaram surpresos com as duas pessoas brancas não terem se isentado da situação, como poderiam. Nas palavras do antropólogo:

Mas, acima de tudo, todos eles estavam muito satisfeitos e até mesmo surpresos porque nós simplesmente não “apresentamos nossos papéis” (eles sabiam sobre isso também), não afirmando nossa condição de Visitantes Distintos, e preferimos demonstrar nossa solidariedade para com os que eram agora nossos co-aldeões. (Na verdade, o que exibimos foi a nossa covardia, mas parece que também há certa camaradagem nisso). [...] Em Bali, ser caçado é ser aceito. Foi justamente o ponto da reviravolta no que concerne ao nosso relacionamento com a comunidade, e havíamos sido literalmente “aceitos”. Toda a aldeia se abriu para nós, provavelmente mais do que o faria em qualquer outra ocasião. (GEERTZ, 2008, p. 282).

A inaptidão branca muitas vezes é motivo de chacota, não só para Balineses, mas para a família de Patri e para Patri, caçar é aceitar – como um gesto de intimidade, se brinca com aquela que eu conheço. E tem aquele caçar familiar, como por exemplo da irmã mais velha, inclusive. Como nos adotamos e ela é minha *xe ryke* (irmã mais velha), acontece com frequência. E mais, caçar de não indígenas numa aldeia é a maior diversão! Me “senti” como Clifford Geertz em seu relato do resultado da briga de galo, pois uma maior confiança me foi dada depois que me coloquei em desconforto.

Já no filme da cineasta Navajo Arlene Bowman, o fracasso expõe a fissura histórica que Veiga e Alvarenga também discorrem em Teko Haxy: “a intimidade da interação, ao construir-se pela e para câmera, revela os rasgos, os danos, as lacunas, entre essas mulheres indígenas e não indígenas e seus mundos.” (ALVARENGA; VEIGA, 2021, p. 568). No caso de Arlene, expõe-se também a possibilidade de conviver no equívoco e todo esse ponto de aproximação pelo fracasso. Assim, o que exponho até aqui são alguns exemplos da delimitação do meu problema: o fracasso capitalista falocêntrico e como ela opera. As diferenças jamais serão apaziguadas e este é o problema central desta tese: habitar, estar dentro dessa cesta/bolsa, coexistindo junto com as cineastas indígenas que constroem mundos internos e externos com suas relações afetivas e com suas relações, a partir do mundo mediado pelo cinema, junto com esse rasgo histórico que é intransponível.

A respeito dessa fenda-fratura de mundos, Veiga e Alvarenga tocam num ponto central dos conflitos presentes em *Teko Haxy*:

É da relação de intimidade – da interação tão corporal com a câmera entre elas – que se torna possível tatear a intraduzível diferença histórica entre os mundos que moldaram, instruíram, que cobram, e para o qual prestam ou não contas cada uma dessas mulheres. Nesse sentido, vale ressaltar que o equívoco que surge em cena da interação entre elas será fundamental para que as diferentes perspectivas – e o perspectivismo (LIMA, 2005; VIVEIROS DE CASTRO, 2004), também, nesse sentido –, que envolvem o ser mulher, desenhem uma possibilidade de encontro. [...] esse cinema-no-entre-duas constrói uma pedagogia feminina nascida da intimidade – das questões mais pessoais da generalização em uma categoria, mas num impedimento anterior, mais fundante, porque histórico-político. Esse último se refere a uma fenda, uma fratura de mundos, construída pela produção mesmo histórica de itinerários que de um lado em sua violência e vulnerabilidade coletiva, e de outro em seu afã explorador, dominador, se tornaram radicalmente outros. (ALVARENGA; VEIGA, 2021, p. 568 e 569)

Os equívocos desses encontros que são também confrontos, a perspectiva, ou seja, o modo como também olho a cena e olho o que acontece depende do ponto de vista onde estamos, a identidade que somos. Para onça, o cauim é sangue.²⁵ Se, para nós, *juruá kuery*, uma gozação é motivo de desfeita, por exemplo, para Patri e seu trato para com aquelas que possui intimidade, não é. Assim como riem e gozam entre si. A ‘mensagem’ perspectivista parte dessa ideia da diferença inscrita nos corpos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) e justamente por ser tão radical e evocar não apenas esses gestos, mas pensamentos divergentes capazes de seguir o mundo (da cosmovisão) e habitar as fendas de encontros <>confrontos que a alteridade se movimenta e o equívoco se faz agente para acessarmos outra pessoa e o que é diferente de nós:

O perspectivismo ameríndio está calcado exatamente na divergência entre mundos, que incide no nível do corpo, seus modos e seus afetos. Não se trata de partir de um mundo comum sobre o qual existam vários pontos de vista, várias representações, e nem mesmo de tentar unificar os mundos com base em uma tradução que intente localizar sinônimos entre eles. [...] O equívoco, ao ser explicitado, torna visível a relação entre diferentes perspectivas – os mundos, em certo sentido – incomensuráveis que se convocam em determinada cena. No cinema, o equívoco é, portanto, algo que expõe e torna expresso o perspectivismo. (ALVARENGA, 2017, p. 55 e 56).

Conversando com o pesquisador Carlos Reyna, ele me perguntou se *Teko Haxy* seria um *roadmovie*. A partir dessa faísca dele, compreendi que nosso filme é um filme em movimento, em deslocamento, em trânsito, assim como a nossa relação. Começamos o filme

²⁵ “A onça não estava entendendo nada. Nem Joaci. Será que, para a onça, o sangue era mesmo cauim? Para Joaci, o cauim da onça era sangue. Será que, para a onça, o cocô era frutinha? Para Joaci, a frutinha era cocô. E será que a cobra era mesmo milho cozido para a onça? Se fosse assim, eles viam as coisas de maneiras diferentes.” – Trecho retirado do livro *Onde a onça bebe água*, de Verônica Stigger, a partir da obra de Eduardo Viveiros de Castro, Editora Cosac Naif, 2015.

no barco, depois estamos viajando de carro, atravessando a fronteira de barco e envolvidas em um deslocamento que muda nosso eixo, um deslocamento que também compreende eu ir até ela e ela ir até mim, nós duas nos acessarmos e nos movermos uma em direção a outra, para nossa relação acontecer. O filósofo camaronês Achille Mbembe escreve acerca desse percurso de cuidado, onde só acontece a partir do reconhecimento das vulnerabilidades (GOMES, 2023, p.109 e 110):

Deixar-se afetar por outrem — ou estar exposto sem armadura a uma outra existência — constitui o primeiro passo rumo a essa modalidade do reconhecimento, que dificilmente se deixará confinar ao paradigma do senhor e do escravo ou a dialética da onipotência, ou do combate, da vitória e da derrota. Pelo contrário, o tipo de relacionamento resultante é uma relação de cuidado. Assim, reconhecer e aceitar a vulnerabilidade ou então admitir que viver é sempre viver exposto, inclusive à morte — é o ponto de partida para qualquer elaboração ética cujo objeto seja em última instância a humanidade. (MBEMBE, 2021, p. 192)

2.1 Ser imperfeita - Escrito em colaboração com Patrícia Ferreira Pará Yxapy

Nosso filme “Teko Haxy – ser imperfeita” é uma experiência do encontro. Diante da câmera, criamos personagens, mas também colocamos nossos assuntos mais íntimos. Assumimos uma estética íntima – nosso diário relacional – um experimento visual feito por nós, duas mulheres de diferentes mundos que criaram um mundo dentro dessas diferenças. Nossa *auto-mise-en-scène*. Um deslocamento. Em deslocamento, movemos a câmera e o celular de uma mão para outra, deslocamos ser mulher de uma racialidade cultural para a outra. Somos iguais porque somos duas mulheres imperfeitas no mundo imperfeito e, ao mesmo tempo, também somos diferentes. Tivemos que nos adaptar às nossas condições de existência e transformar nossas realidades para a realização de nosso filme – algo que se parece fluído em se fazer. Em nosso processo, nos compreendemos um pouco mais, respeitamos a outra nos pontos divergentes, criamos um novo estado dentro do humano. Assim, o que de mais verdadeiro podemos oferecer é a justeza das nossas imagens, o pessoal que é político. Nos filmamos marcando nosso espaço como mulheres, como um mergulho espiritual no ser mulher, ser imperfeita.

Filmamos por quase três anos, desde o nosso encontro em 2015, e tivemos que nos adequar à linguagem das videocartas. Um esforço mútuo pois de um lado era uma pessoa com pensamento *juruá* (branco) e do outro, uma pessoa com os pensamentos Mbyá e a visão diferente das coisas que tínhamos. Em suspensão, tudo era novo e não sabíamos o que poderia

acontecer. Um cinema-processo²⁶, inacabado, imprevisível, com informes de “em construção” em frente à obra – assim, construído narrativamente pela montagem de Tatiana Soares de Almeida (Tita).

A fissura se deu apenas quando compreendemos a natureza dos nossos corpos – colocados em relação e como aliados. Postas em movimento, avançamos mais um degrau em nosso crescimento e fomos colocando nossa experiência pessoal nesse trabalho, compreendendo que possuímos dores distintas de um corpo mulher que “naturalmente” sangra e dores distintas por trajetórias completamente díspares no recorte de raça, cultura e espaço social. É nesse lugar entre eu e a outra (e quem nessa relação é a outra?), entre observar o real e inventar o real, entre fazer e esperar acontecer e entre as incertezas, é aqui que nossa relação se estreita e gera – como duas mulheres que podem, se quiserem, gerar a vida – possibilidades estéticas e políticas por meio das *conversas entre imagens*. É nesse lugar que localizamos nosso filme, como uma dobra no tempo, de passado, presente e futuro. Um tempo que ambas aprendemos a ter.

Patrícia Ferreira Pará Yxapy, escreve:

Sempre me pergunto quais são as ações e quais as partes da minha cultura: até que ponto termina minha cultura e começa a outra? Penso muito nisso quando faço um trabalho e fico conversando com alguém de outra cultura. O que mais me possibilitou a entender isso foram as práticas e ações diferentes que seguimos em determinado espaço, crenças, valores e modos de agir em determinado assunto ou momento. Ou seja, isso me deu um sentido das coisas. Eu compreendi que isso é a nossa identidade própria (de cada uma) e, apesar de sermos tão iguais – no meu modo de pensar, somos iguais porque somos duas mulheres imperfeitas no mundo imperfeito, dois seres imperfeitos –, ao mesmo tempo, também somos diferentes. Somos iguais e diferentes. Tivemos que nos adaptar às nossas condições de existência e transformar nossas realidades. Sophia veio para minha aldeia e isso foi fruto de um esforço coletivo, pelo aprimoramento de valores culturais e materiais. Digo isso porque minha família acolheu Sophia, sendo que ela era de fora e nós tivemos um esforço de tentar compreender Sophia e Sophia nos compreender. E isso foi fundamental para entender os nossos valores morais e éticos que guiaram nossos comportamentos, nossa relação e nossa obra. Entender como esses valores se internalizaram em nós e em como isso conduziu nossa relação uma com a outra. Primeiramente, nós aceitamos o desafio de mudar, de nos compreender.

²⁶ Ver Claudia Mesquita (2011, 2014) e Clarissa Alvarenga (2015, 2017).

Então, acredito que sobre todas as coisas houve diferenças culturais. E acho que não poderia haver uma evolução espiritual para nós duas sem a nossa abertura de compreensão para nossos dois mundos. Desse forma, foi possível alcançar nosso objetivo, pelo menos pra mim. Houve uma espécie de consciência de nós duas, como humanas. Foi muito rápida nossa elevação para ver o amor, para ver nosso interior e a realidade de cada uma. E acho que quando a gente percebeu essa verdade fomos acolhidas uma pela outra. Nosso amor começou a se manifestar em cada uma das coisas e no ambiente em si. E assim, todo o processo pra mim foi uma busca espiritual de vida – cada vez mais maravilhosa – que foi colocada em nós duas.



Imagem 3 - Cena do filme *Teko Haxy – Ser imperfeita*, de Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. Foto: Sophia Pinheiro.

Sobre o nosso filme, eu escrevo:

Combinávamos alguns vídeos, mas outros surgiam de maneira espontânea. Embora tivéssemos nossos temas guiando as filmagens, nossa experiência e a espontaneidade das coisas foram, na verdade, nosso roteiro. A cada início de filmagem, a performance diante da câmera era fabulada, como uma câmera-diário em escrita compartilhada feita da nossa relação.

O extracampo (tudo que envolve a cosmologia Mbyá) está sempre presente nas ações de Patrícia como ser. Seu “modo de ser” (o *nhadereko* guarani) está presente cotidianamente em qualquer atividade que ela faça. Nas coisas simples como escolher qual parte da galinha cortar, quando vai tomar banho de rio, quando me ensina sobre os cuidados sexuais e a produção do corpo entre meninas e meninos... Aprendi de dentro pra fora (da casa para o mundo) a cultura Mbyá. E assim, o movimento de dentro pra fora e de fora pra dentro se manteve constante entre

mim e Patrícia. Deslocamento que ela faz constantemente entre sua etnia e os *jurua kuery* (brancos).

Trazemos à tona uma questão pouquíssimo discutida na antropologia, nas artes visuais e no audiovisual que são “as questões das mulheres”: a casa, a maternidade, a mulher e suas relações afetivas, a sexualidade, o corpo, as dores, as somatizações disso tudo. Principalmente, como todos esses temas comuns, do dia-a-dia, estão diretamente imbricados em nossa vida política, social e cultural. Confrontando assim a desvalorização universal do domínio doméstico. O mais bonito disso tudo é como as camadas das nossas personalidades e como vemos o mundo a partir das nossas experiências cotidianas vão se tencionando e deixando nossas contradições expostas. Patrícia quando diz para os brancos: “acho que vocês queriam que a gente não existisse”, no limite, ela também destina a mim. Mas, ainda sim, somos nós, Patrícia e Sophia, vulgo “mulher indígena” e “mulher branca”, criando uma obra artística juntas; e isso sim, pode ser uma arma pra rasgar o peito de todo olhar com viés etnocêntrico, etnocida, preconceituoso e machista. Nos filmamos marcando nosso tempo como mulheres. É como um laboratório do nosso feminino. Um mergulho em ser imperfeita.

Em nossos acordos de filmagens e em nosso calendário, tivemos algumas incompatibilidades, um movimento duplo de se adequar uma ao tempo da outra. Um jogo de espelhos complexo do reconhecimento da construção do sujeito em todo lugar, em que se aprende a *ver* o mundo através do que a autora Bahri (2013, p. 683) chama de “lógica da adjacência”: “leríamos, então, as mulheres no mundo não como iguais, mas como vizinhas, como ‘moradoras próximas’ cuja adjacência pode tornar-se mais significativa [...] leríamos o mundo não como único (no sentido de já estar unido), mas como um conjunto”. Por fim, *através* dos nossos conflitos subjetivos e coletivos e das nossas formas de *ver* o mundo, estávamos sob o risco, pois lançar-se na incerteza pode não dar certo, mas até o que “não dá certo” nos é importante e faz parte do nosso processo. Como salienta MacDougall (1975, 128 - tradução nossa): “conjecturar que um filme não precisa ser uma performance estética ou científica: ele pode se tornar a arena de uma investigação”. Na presença desse “campo” investigativo, a abordagem das nossas imagens por meio do desenho e da câmera explora justamente a aproximação e a tensão desses métodos.



Imagem 4 - Cena da fronteira, no filme *Teko Haxy – Ser imperfeita*, de Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. Foto: Sophia Pinheiro.

2.2 Poética da relação

Voltei para Aldeia Ko’enju em Abril/Maio de 2022, depois da fase mais crítica da pandemia de COVID-19, a última vez que estive lá foi em Novembro de 2019. Esta ida foi marcante por dois motivos: foi a primeira vez que fui a Ko’enju com Fábio, meu companheiro, educador que participou das primeiras oficinas de formação de Patri, Ariel, Diego, Aldo²⁷ e acompanhou o surgimento do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema; e, a maior emoção, irmos até lá para conhecer Dionísio. Dionísio nasceu em Outubro de 2021, é o primeiro filho biológico de Patri e foi concebido na pandemia: “quando eu estava grávida, sempre me perguntava como o Dionísio decidiu vir num momento tão sinistro do mundo” – ela me disse e se pergunta também no filme *Nossos espíritos seguem chegando – Nhe’e kuery jogueru teri* (2021, 14min).²⁸ Acontece também que Patri já não tinha mais esperanças de engravidar depois de

²⁷ Diego e Aldo são irmãos de Patrícia, filhos de Elsa. Infelizmente, Diego faleceu há alguns anos.

²⁸ “Sinopse: Na Tekoa Ko’enju, Pará Yxapy, indígena Mbyá Guarani, dedica os primeiros cuidados a seu filho, ainda no ventre, e reflete, junto com seus parentes, acerca dos sentidos de sua gravidez em meio a pandemia de COVID-19 no Brasil.” Direção: Kuaray Poty/Ariel Ortega e Bruno Huyer. Filme disponível na Plataforma de Antropologia e Respostas Indígenas à #COVID19 – PARI-c (www.pari-c.org), a qual é uma ferramenta de comunicação da pesquisa Respostas Indígenas à COVID-19 no Brasil: arranjos sociais e saúde global. A pesquisa, que se desenvolve ao longo de 2021, é realizada inteiramente de forma remota, conta com uma rede de pesquisadores indígenas e não indígenas em todo o território brasileiro, visa entender como os povos indígenas estão vivenciando a pandemia da COVID-19: < <http://www.pari-c.org/artigo/52> > Acesso em 10 de janeiro de 2023.

alguns abortos espontâneos e ser diagnosticada com endometriose. Este tema era conversado por nós horas a fio, também porquê fui diagnosticada com um tipo de pré-endometriose. Quando ela descobriu que estava grávida, foi um susto, primeiro achou que era COVID-19 e só depois de completado o isolamento, por insistência do médico da aldeia, fez o teste de gravidez.



Imagem 5 – nós no caminho para a Tekoa Ko'enju em 2019.
Fonte: Fotografia de Ariel Kuaray Ortega.

Quando ela contou para Ariel, ele disse que já sabia. Já havia sonhado várias vezes com essa revelação, ele sonhava que estava pegando animaizinhos. Patri explica: sonhar em segurar o filhote de animal, na “nossa cultura é filho”²⁹, quer dizer que vai vir alguma gravidez. Ainda me lembro como a notícia me chegou. Foi em 2021, por Whatsapp, eu estava em Ubatuba (SP) na casa de amigas, me refugiando da pandemia para escrever a tese de doutorado. Era uma noite quente de fevereiro e eu estava tomando sorvete na rua, Patri e eu conversávamos por mensagens sobre uma passagem de avião que eu estava comprando para ela ir a Belo Horizonte realizar a prova do Fiei – Formação Intercultural para Educadores Indígenas (Fae-UFMG) – e ela me disse que havia ido realizar um exame no útero. Fiquei preocupada porque já sabia das questões uterinas de saúde dela e porque ela disse que tinham encontrado uma coisa lá...

²⁹ Fragmentos da nossa conversa em vídeo quando estive com ela na Aldeia para fazermos uma websérie do meu trabalho de campo com ela, Graci e Flor. O projeto foi contemplado pelo Fundo de Arte e Cultura de Goiás. O link para acesso das websérie segue aqui: <
<https://www.youtube.com/watch?v=j1vX6nxxzTM&list=PL9ZJliupmHOZsy-mtbD7i3xqD6iPMSyvn&index=1>
> Acessado em 15 de março de 2023.



Imagem 6 – Nossa conversa de quando eu soube a notícia. Fonte: acervo pessoal.

Eis que a “coisinha na barriga” encontrada era uma pegadinha amorosa. Dionísio estava com 10 semanas e 5 dias, Patri pediu para que eu não mostrasse ou falasse para ninguém, para guardar segredo. A “titia Sophia”, como ela me chamou depois de contar e pedir a discrição, cumpriu a palavra. A partir daí, acompanhei toda a gestação de longe, mas pertinho em áudios, vídeos, desenhos e trabalhos. Com Patri grávida, eu começava a conhecer outra versão de minha amiga-irmã. Acompanhei, nestes quase 10 anos, o seu amadurecimento profissional e pessoal, mas este, sem dúvida, foi um dos mais bonitos processos em fazer parte: Patri mãe. Durante este período, gestamos também dois projetos juntas, escrevo gestar porque foi com ela que eu aprendi a carregar mundos dentro do corpo, a escutar, sentir, falar – com todo o corpo. Criar, criar seres imagens, seres palavras, criar plantas e animais, criar gentes que não nascem de dentro da gente, mas que são também nossos filhos.³⁰

A compreender que família é aldeia – e tudo que vive e morre nela, que o bem viver é comum, e o *hendu*, em Guarani, “escutar com o corpo” (BENITES & DINIZ, 2023, p.141), é um processo que atravessa todos os sentidos da matéria, todo o material que produz quem somos cosmopoliticamente, como afetamos e somos afetadas por todos os seres. Para Diniz & Benites

³⁰ Patri também me ensinou a ser madrastra do Joaquim. E, provavelmente, também estará comigo quando eu parir.

(2023), nossa sociedade não indígena ocularcêntrica não nos provoca a praticar o *hendu*: “é sobre habitar a imagem como um território, implicando seu corpo, produzindo pertencimento.” (Ibid, p.141). Passei a observar mais o meu corpo quando conheci Patri. Talvez nossos trabalhos juntas sejam uma maneira de expressão máxima, uma tradução de uma experiência que vivo em campo (meu corpo-campo) e de nossos deslocamentos: dela até mim e de mim até ela. Uma tradução da impossibilidade, das diferenças. Dos peitos³¹ (ela diz que eu adoro e que é a minha parte do corpo preferida, em mim e nos outros – ela está certa; os peitos viraram até o cartaz do nosso filme), dos corpos femininos com e sem útero, das dores e prazeres. Isso tudo está em *Teko Haxy – ser imperfeita* (2018, 39 min), e em nossa relação toda. Foram várias as vezes que trocamos fotos e tiramos fotos nuas. Que deixamos nossos corpos à vontade, conduzindo o que as coisas são – pele, pêlos, carne, gordura, osso, sangue, nós-água, nós-terra, nós-fogo, nós-ar, nós-bichos, nós-árvores. Tudo isso é o sentipensar.



Imagem 7 – Patri e Dío convivendo com nós-água, nós-terra, nós-ar, nós-pedra. Uma aldeia toda ali.
Fonte: Fotografia de Ariel Kuaray Ortega.

Em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete – conversa n.3* (2020, 53 min), na minha videocarta para Patri, aos 52:52 minutos, digo: “eu queria muito me teletransportar, para um dia só, tomar um banho de rio com você, e a gente rir, contar piada, conversar.” As imagens que passam com minha voz em *over*, falando para Patri, são de nós duas tomando um banho de rio na Aldeia Kunhã Piru (Misiones, Argentina), em 2016. Antes disso, no filme, mostrei ela dando “mamã”

³¹ Eu poderia escrever seios, mas peitos é como ela e eu falamos.

para um cachorrinho que levamos escondido no barco clandestino (cena que está em *Teko Haxy*) para atravessar a fronteira na Argentina.



Imagens 8 e 9 – Patri e eu no rio Kunhã Piru, Tekoa Kunhã Piru, em Misiones – Argentina. Fonte: *frames* de *Nhemongueta Kunhã Mbaraete – conversa n.3* (2020, 53 min).

Patri sempre cuidou de bichos e gentes, na mesma intenção. Certa vez, no mesmo ano de 2016, eu e Patri estávamos conversando³² no quintal da casa da mãe dela, quando Xênia, sua

³² Fiz um ensaio visual baseado nesse episódio e em meu corpo-campo. O artigo “Inserções corpóreas: o corpo (é) chama”, foi publicado na Revista GIS – Gesto, Imagem, Som – Revista de Antropologia. São Paulo, v. 2, n.1, p. 226-233, maio (2017): <

sobrinha, chegou. Xênia tinha na época quase dois anos. Carinhosa que só, começou a fazer chamegos em Patri e, como uma gatinha que se esfrega entre as pernas, foi ganhando espaço entre as coxas da tia, que conversava com ela em Mbyá – as duas rindo muito –, até que a menina deita em seu colo, levanta sua blusa e começa a mamar em seus seios. Ainda não consigo descrever muito bem aquela cena. Não sei se narro as feições serenas de Patri, oscilando com um leve tom de brincadeira, ou se narro os olhos fechados de Xênia e seu leve sorriso com a boca no bico do peito. Senti um calor, ao rubor subindo pelo meu rosto presenciando essa cena. Naqueles segundos que pareceram horas, antes que eu pudesse pensar no próprio contexto e me retirar do transe que aquele momento me impôs, Xênia veio até mim e, com suas mãozinhas delicadas, tentou levantar também a minha blusa.

Patri ao meu lado ria, outras pessoas que estavam um pouco afastadas de nós também. Eu disse à Xênia: “ih, não dá, estou usando sutiã!”, o que na hora foi como um alívio, mas logo em seguida fiquei triste. Na época, me questionei e não sei ainda se essa situação não me desnortearia, hoje em dia, como aconteceu. Que defesa do meu corpo é essa, que não me deixou experienciar aquele momento? Por que senti uma estranheza presenciando aquela cena entre Patri (que não tinha leite e não era a mãe) e Xênia? Que regras foram (e são) essas que dominam as minhas vontades e colocam sobre mim pudores e proibições: pudor do meu corpo, dos meus peitos expostos em público; pudor do meu corpo materno e sentir, por ter sugando meus seios uma criança que nem sequer é “minha”? Que fronteiras são essas? Por que eu me censurei? Depois disso, entrei no meu campo de verdade. Entrei no meu corpo, pois vivi nele a alteridade dele.

Relembrar essa situação, para além do meu corpo, também me provoca a questionar uma estrutura individualista não indígena (e para aquele momento, minha também) e desconectada dos cuidados que não passam só por aquilo que é nosso. Algumas práticas e jeitos de viver são completamente perfurados com os povos originários. Ora, como emular o cuidado de outras forças? Como é possível agirmos pelo bem comum, ou seja, agirmos para outros seres, que não estão diretamente ligados a nós, que não são nossa “família”? O que é família? Emular o cuidado de espécies companheiras (HARAWAY, 2021). Quem sabe, emular o cuidado das raízes das árvores com as copas; emular as relações ecológicas entre todos os seres vivos, como por exemplo, a cooperação entre o pássaro-palito que retira os restos de comida dos dentes do jacaré, agindo assim para sua sobrevivência, pois se alimenta, e ao mesmo tempo, realizando

uma limpeza bucal no jacaré; ou o mutualismo, ação que beneficia de forma imprescindível à sobrevivência dos seres implicados, como é o caso dos ruminantes e das bactérias que habitam o seu estômago. Os ruminantes dão moradia e alimento para as bactérias em suas barrigas e as bactérias, por sua vez, produzem as enzimas celulase, capazes de quebrar a celulose das folhas – aquelas mesmas folhas cuidadas pelas raízes e outros inúmeros agentes. Cuidam e são cuidados, não seriam então uma família?

Quando minha mãe fez mestrado em Antropologia³³, a dissertação dela foi para tombar e defender um pé de Jatobá centenário, que acompanhou todo o crescimento da cidade de Goiânia, onde a árvore morava secularmente – antes mesmo daquela terra ter nome, virar cidade, ser povoada de pessoas. Minha mãe me explicava que aquela árvore já havia presenciado muita coisa e que ela era testemunha da história³⁴ (goiana e brasileira), porque era ali, debaixo dela, que muitas reuniões para a criação da cidade foram feitas e namoradas(os) se amaram. Eu tinha 13 anos quando ela defendeu sua dissertação e eu não entendia muito bem toda a dimensão da qual minha mãe falava. Hoje, 20 anos depois, eu entendo. O pé de Jatobá foi tombado como Patrimônio Natural de Goiânia, por obra dessa pesquisa que ela fez. Infelizmente, em janeiro de 2023, ele caiu.³⁵ Minha mãe me ligou chorando: “essa árvore era como um filho para mim”. Também me comovi com a notícia do meu irmão Jatobá morto. Aprendi na prática que é possível estabelecer e fazer parte dessas relações ecológicas e criar relações mágicas.

Aprendi porque me lancei nessa outra relação, minha relação com Patri e outras mulheres originárias, sua família e com os saberes tradicionais. É certo que, de alguns anos para cá, temos discutido muito sobre o Antropoceno³⁶ e a virada ontológica e cosmopolítica dos não humanos, e mais que humanos, mas eu só fui compreender mesmo tudo isso em campo, criando relações. Relações com as mulheres e relações entre tudo no mundo, todas as conexões dessa grande teia de Gaia e que já estavam aí, muito antes de nos darmos conta.

³³ PINHEIRO, Nilvani Gonçalves. *O pé de jatobá: símbolo de uma paisagem natural cultural*. 2003. Mestrado (Patrimônio profissionalizante em gestão cultural) – Instituto Goiano do Patrimônio Arqueológico – IGPA – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, GO. 2003.

³⁴ Aqui, faço um adendo para outro pé de árvore importante na minha vida: minha mãe conta que foi debaixo de um pé de Gameleira que aprendi a andar. A Gameleira era nossa vizinha, ficava no parquinho em frente ao prédio que morávamos.

³⁵ Ainda não se sabe a causa, mas provavelmente por falta de cuidados nas podas de suas galhas frondosas, que acabaram pesando muito para suas raízes suportarem, em uma tempestade.

³⁶ Tive a oportunidade de cursar a disciplina Antropologias Especiais - “Ontologias do Antropoceno”, ministrada pelo Prof. Dr. Eduardo Viveiros de Castro, no Museu Nacional – UFRJ. No artigo final da disciplina, discorri sobre como o cinema realizado por mulheres indígenas contribuiu para alterar as imagens androcêntricas e “primeiro mundistas” do fim do mundo.

Evoco uma das videocartas que Patri mandou a Graci, em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete – conversa n.2* (2020, 52 min), uma estória sobre as formigas, a relação das formigas com o roçado e a cosmovisão Mbyá-Guarani. Essas relações interespecíficas também possuem sua dimensão invisível e extrapolam a racionalidade, são mágicas e espirituais. Agem pelo bem viver comunitário, corroboram com a sabedoria, e até mesmo à construção da cultura, por meio de causos e presságios. Somam forças aos cuidados para o modo de ser Mbyá:

Depois de me levantar, de conversar, de tomar mate... Eu vou na minha roça, na minha pequena roça, onde a gente planta mandioca, batata... Que por acaso este ano não deu muito certo. As formigas comeram tudo, né? Geralmente as formigas não mexem nas plantações, se você cuida dela. Mas este ano foi diferente, a gente cuidou, mas mesmo assim as formigas comeram. Levaram as folhas da mandioca, da batata, do milho... Fico pensando: porque será que elas estão se comportando desse jeito? Parece que elas estão se preparando para certas coisas. E só agora que percebi que muitas vezes os mais velhos já falaram que, quando elas começam a mexer nas plantações demais, é porque alguma coisa está por vir. Todas essas falas dos mais velhos fico pensando... Fico dando voltas na minha rocinha, pedindo a Nhanderu kuery que me dê a sabedoria para replantar, para eu não desistir das plantações por causa disso. (Trecho da fala de Patrícia Ferreira Pará Yxapy, no filme *Nhemongueta Kunhã Mbaraete – conversa n.2*, 2020, 52 min).

Enquanto vai andando pela roça, Patri chega até a casa de Maria, sua cunhada, onde ela diz que vai todas as vezes que tem vontade de comer bergamotas. Vemos um pé de bergamota, carregadinho. Ela tira algumas frutas daquela fartura e senta-se no banquinho em frente a casa de Maria. Fica comendo, comendo, como ela diz, “até não poder mais”. Ao seu lado, vemos um montinho de cascas de bergamota, evidenciando a rotina gostosa. Enquanto a vemos comer algumas, ouvimos sua voz afirmando sobre suas companhias nesses momentos, às vezes ela fica sozinha, outras vezes com as crianças, às vezes a gatinha fica ali, observando, mas quase nunca chega perto. Na cena, um cachorrinho se aproxima e se afasta, tímido, querendo um pouco daquilo que ela está comendo.

Dentro dessas relações cosmopolíticas, tem o bem-te-vi. Passarinho que sempre cantava perto de Patri e Ariel, várias vezes ao dia, bem pertinho de sua casa: “a bem-te-vi tava sempre perto da gente, cantando, pulando e a gente falava: vai pro outro lado, não é a gente! Que ela tá dizendo... A gente não acreditava nela” – me disse Patri em nossa conversa para a websérie “Sentir, pensar, agir”. E foi por isso que ela fez alguns desenhos da bem-te-vi, porque, quando esse passarinho canta perto de alguém, é pra trazer a predestinação e dizer: “ó, vocês têm filho, vocês terão uma criança”. Na pandemia e durante a gravidez, foram os momentos que ela mais desenhava. Desenhava porque estávamos não só trabalhando juntas em um filme para um site interativo com desenhos³⁷ e filmes Guarani sobre as roças, as medicinas e o uso das plantas na cosmovisão desta etnia, mas porque foi uma forma de expandir, pôr para fora tudo que acontecia lá dentro do seu corpo-casa. Foi uma maneira que encontramos, ela e eu, de encorajar a tradução dos sentimentos absurdos e da paz que ela sentia. Me coloco nesta ação porque a incentivei a desenhar o que ela estava sentindo durante este processo e desenhar seus sonhos na gravidez. Compramos material de desenho e ela seguiu, criando mundos no papel, assim como ela faz com os filmes.



Imagem 10 - Desenho de um sonho, Patri e a bem-te-vi.

Fonte: Foto Patrícia Ferreira Pará Yxapy.

³⁷ O projeto ainda está em fase de finalização, deve ficar pronto antes do texto ir para a banca de defesa. Assim que estiver acessível, insiro o link na tese.

Donna Haraway conceitua a *Simpoiese* (HARAWAY, 2016): “*Simpoiese* significa “gerar-com”, é a tarefa de ativamente perceber que as trocas e interações entre viventes criam e recriam os seres a todo o tempo, e que são as relações entre relações que criam a vida.” (PARENTE, 2021). Haraway define “capacidade de resposta” como “cultivar conhecimento e fazer coletivos” (HARAWAY, 2016, p. 34), “sympoiesis”, fazer-com (Ibid., p. 58) e como respostas de tornar-se-com e tornar-se capaz. Um fato da *simpoiese*, o *gerar-com*, entre Patri, as imagens e eu, foi quando nessa ocasião da filmagem para a websérie, Fábio, meu companheiro, assumiu a câmera enquanto eu fui cozinhar o almoço. Desse encontro entre os dois, surgiram falas de Patri que certamente não seriam faladas a mim, porque, justamente, eram sobre mim, quase como um segredo ou como quando você elabora para outra pessoa seu sentimento por alguém. Fábio continua a conversa que estávamos tendo sobre maternidade e depois pergunta sobre como nos conhecemos:

— Faz quanto tempo que você conhece a Sophia?

— Acho que... Desde 2014. Faz muito tempo, quer dizer, não faz muito... Mas parece que faz muito tempo.

Patri dá um risinho e diz:

— Ai, ai... Sophia, ai, ai... – E continua rindo – Eu falo sobre a Sophia?

— Pode falar.

— Eu conheci a Sophia faz alguns anos e desde que ela veio a primeira vez aqui na aldeia, ela vem sempre. Ela vem todo ano, aí depois que teve a pandemia, ela está voltando agora, depois de 2 anos. Nesse tempo de pandemia, a gente ficou conversando por telefone às vezes, quando eu respondo, né. Mas sempre tivemos uma conversa, um “oi”. A gente se conheceu no início através do Facebook, depois fizemos um trabalho juntas... Não sei o que falar dela, ela é muito engraçada.

— O que é engraçado nela? – Fábio também dá uma risadinha.

— Ah, o jeito dela, depois que ela veio pra fazer nosso trabalho, a gente se conheceu melhor, ficamos amigas depois e aí a gente se adotou como irmãs e agora a gente é irmãs... – Patri dá outro tipo de risinho tímido, mas agora mais charmoso, meio que revelando uma certa vergonha, por expor o seu sentimento, e começa a mexer na roupinha do Dionísio – E a gente se gosta. A gente não se vê o tempo inteiro, mas quando a gente se vê, a gente tem bastante coisa pra conversar. Principalmente sobre a

vida, sobre ser mulher, sobre as coisas que acontecem conosco, conversa de irmã mesmo. Conversa das coisas que aconteceram, às vezes a gente briga. Briga, eu digo assim, briguinha, mas depois a gente faz as pazes, né.

— Mas como é que é isso, de escolher ser irmã, mas ela é *xenhorá* (mulher branca)?

— Eu sempre pensei, porque a minha mãe... minha mãe teve três filhos, né, eu, meus dois irmãos, mas antes da gente minha mãe teve outros filhos, só que todos e todas faleciam antes de crescer. Alguns faleceram na hora do nascimento, outros faleciam quando eram bebê... Então eu sempre pensava assim: por que as minhas irmãs faleciam? E aí somos três, eu sou a mais velha do que o Diego e do Aldo, e eu sempre pensei: como seria com a minha irmã viva? Eu tinha meus irmãos, mas não deve ser a mesma coisa. Eu sempre tive essa curiosidade, de como seria conviver com uma irmã. Aí, de repente, ela aparece. A gente ficou conversando, eu lembro que a gente estava no ônibus indo daqui de São Miguel para Florianópolis. A gente estava conversando essas coisas, como seria ter uma irmã e comentando dessa história: que a minha mãe teve filhos mas todos faleciam e ela comentando também que ela não tem irmã, que é filha única. Aí a gente falou: ah, vamos se adotar como irmãs! E nos adotamos lá dentro do ônibus mesmo. Foi assim... E a gente tem o mesmo sobrenome, né, Ferreira, e aí fechou! Mas assim, eu considero ela mesmo como a minha irmã. Quando eu penso mesmo como irmã, eu não considero essa diferença: dela ser mulher branca e eu ser mulher indígena, porque ela tem o mesmo sentimento às vezes como mulher. Mas assim, às vezes como ela é mulher branca, ela tem pensamentos diferentes e eu como mulher indígena também tenho pensamentos diferentes. Vamos conversando e vamos chegando na conclusão de que a gente é diferente e igual também. Sempre vão ter esses pensamentos diferentes, é o pensamento de cada uma, então está tudo bem. Mas às vezes eu falo: meu pensamento é o pensamento Guarani e mesmo que eu não concorde com pensamento dela, acho que a Sophia concorda mais comigo do que eu com ela, eu acho, não sei.

Eu não sabia dessa conversa entre os dois, fui conhecê-la só alguns meses depois, quando assisti ao material bruto do que filmamos. Na época, eu apenas conferi se o som e a imagem haviam sido captados direito, sem dar atenção ao diálogo. Assim que assisti a esta parte específica, fiquei muito sensibilizada, chorei olhando aquelas imagens, escutando as palavras de Patri. Ela ali com Dionísio, falando da nossa relação. Ela ali, com um dos seus maiores sonhos no colo. Como testemunha vivente das nossas dores e medos, o contexto de suas palavras me tocaram profundamente. O filho dela ali, meu companheiro ali, o assunto. A presença. Esse é um daqueles momentos em que dizemos: “passou um filme na minha cabeça”. Eu sei que nossa irmandade é para valer e que a gente se gosta, mas escutar ela dizendo, falando de nós para outra pessoa, com tanto afeto e consciência da nossa diferença intransponível, mas que conjura o contrário: ao invés da diferença nos afastar, ela nos une, ainda mais me comove. Fábio continua o *nhemongueta* (a fofoca) e pergunta: “foi com ela que você aprendeu a desenhar?”³⁸:

Eu já desenhava um pouco antes, mas eu comecei a pensar o desenho foi com ela. Eu lembro que uma vez eu perguntei se ela tinha borracha e ela disse: “não uso borracha”! Eu pensei: “nossa, como ela consegue desenhar em errar”! Mas aí ela me disse que não precisa ficar apagando o desenho pra ficar perfeito, podemos acolher as imperfeições do desenho. E aí eu ficava observando ela desenhar, com tanta propriedade de fazer desenho... Eu não desenho como ela, mas do meu jeito. E acho que hoje eu também tenho propriedade em desenhar do meu jeito. Eu até uso borracha às vezes!

Um espanto perceber que Patri lembrava-se da borracha. E a forma como ela disse “pensar o desenho” fiseou aqui dentro, porque é uma elaboração que faço do meu trabalho, de como as imagens me chegam. Me autodenomino “pensadora visual”, justamente porque acredito nessa construção, graveto por graveto, barro por barro, como o passarinho João-de-barro. Pensar o desenho vem de uma construção afetiva que fiz com ela desde o início, porque os desenhos abriram as portas no meu trabalho de campo antropológico, por meio dos desenhos consegui a confiança dela e de sua família. Desenhar fez uma ponte entre esses dois mundos: o

³⁸ Patri já havia falado do desenho antes, como um dos processos que ela mais tem gostado de fazer.

meu e da Patri e da Patri e o meu, uma ponte que vai e volta. Na aldeia, fiquei conhecida como “aquela que desenha”, e minha relação com minha amiga-interlocutora deu-se, sobretudo, pelo fato de eu ser artista, mais artista que antropóloga. Os desenhos tornaram meu fazer antropológico mais lúdico, divertido e familiar. Foi a maneira que encontrei de inicialmente estabelecer as relações dentro do campo. Todo mundo me via com meu caderninho, desenhando com Patri ou com as crianças. Além disso, desenhando eu pude conhecer e adquirir novas percepções cosmológicas Guarani-Mbyá. Desta maneira, pude acender alguns conhecimentos (sobretudo da língua e da espiritualidade Mbyá) e compreender o valor epistemológico dos desenhos.

Essa conversa dela com Fábio me fez entender que a nossa aliança afetiva é palpável. Foi a primeira vez que tive a certeza da nossa contaminação mútua, de que um pouquinho de mim foi para ela, assim como um pouquinho dela veio para mim. Construir quem nós somos, como seres. Ser juntas. Nossa (im)possível relação, dentre as “relações entre relações que criam a vida”. Aprendi diversas coisas com Patri, nossos valores de trocas simpoiéticas afirmam a continuidade da nossa amizade. Para Ailton Krenak (2016), as alianças afetivas são essas trocas embebidas da continuação do trânsito, são trocas que continuam um mundo em que caiba vários mundos:

Em vez de o mundo ser só fechadura e impossibilidade, em vez de ele ser cheio de trancas, ele passa a ser cheio de janelas. Essas janelas todas vão ganhando um sinal positivo, de possibilidade de troca. Então, aliança na verdade é um outro termo para troca. Eu andei um pouco nessa experimentação até que consegui avançar para uma ideia de alianças afetivas – em que a troca não supõe só interesses imediatos. Supõe continuar com a possibilidade de trânsito no meio das outras comunidades culturais ou políticas, nas quais você pode oferecer algo seu que tenha valor de troca. E esse valor de troca supõe continuidade de relações. É a construção de uma ideia de que seu vizinho é para sempre. (KRENAK, 2016, p. 170).

Caiu a ficha de que nossa relação não mora em um dos meus maiores receios, o de ser uma relação extrativista, porque sou branca, porque sou pesquisadora. De certa maneira, isso sempre fica aqui, comigo, como um risco. Sei que o nosso trabalho teve agência na vida dela e na minha, a partir de uma relação que começou comigo indo pesquisá-la, pautada pelo meu interesse “antropológico”, e de repente, por meio da nossa colaboração que passa pelas imagens e trabalhando juntas, nossa relação afetiva se construiu. Construímos uma casa onde moramos, com nossas diferenças emocionais, raciais, sociais e culturais – e começamos a nos enxergar lado a lado, sonhando nos quartos vizinhos. Ela é minha parceira de trabalho e minha irmã. Em *Redes de alianças afetivas* (2019), Jaider Esbell diz que “as alianças afetivas nos mostram caminhos para uma relação mais presente com o nosso meio. Viver em menores grupos é um

caminho a se percorrer na corrente contra o grande fluxo. Para tal feito é necessário o afeto nas relações”. Assim, nas nossas teias afetivas, os grupos menores a qual Esbell refere-se, também há a dimensão de como o nosso trabalho afeta outras pessoas, principalmente mulheres – outra incursão à casa que construímos: temos uma comunidade implicada.³⁹

Retornando às linhas que desenharam a conversa de Patri com Fábio, ela expressa que anda gostando muito de desenhar e que: “tem tudo a ver ser professora, cineasta e desenhar. Quando eu comecei a trabalhar com audiovisual, a escola não estava preparada para ver, para olhar de outra forma”. Nessa época, ela pensava que não conseguiria conciliar os dois trabalhos, já que a antiga diretora não conhecia a relevância do cinema indígena – ainda era algo pouco discutido e não possuía o papel que hoje ocupa na luta indígena brasileira.⁴⁰ Essa dificuldade a fazia ponderar e refletir se não teria que escolher entre um dos dois trabalhos. Felizmente, ela continuou insistindo e cada vez mais o cinema indígena foi tomando espaço na política e educação indígenas (o que contribuiu para a ex-diretora reconhecer e entender mais o trabalho de Patri como cineasta).

Foi nesse momento que Patri percebeu como as duas coisas “tinham tudo a ver. Comecei a trabalhar o cinema indígena e os filmes indígenas em sala de aula, e na escola comecei a desenhar com as crianças também e a pensar visualmente. Por isso, escolhi fazer faculdade de artes, né, estou fazendo⁴¹”. Patri não só está cursando Artes, como recentemente escreveu um texto chamado *Artes indígenas: somos um, somos muitos* (2022), para o Catálogo da exposição “Joseca Yanomami: Nossa Terra-floresta”, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), falando sobre os desenhos do artista Joseca Yanomami⁴².

Patri escreve no texto sobre a vontade de mover o corpo dela junto aos desenhos de Joseca, pois os desenhos pareciam mover-se, pareciam estar em ação. Ao ver o desenho, ela se identifica e também quer movimentar o seu corpo. Os desenhos não apenas a estimulam e conversam com seu corpo, mas a instigam a pensar que os desenhos de Joseca:

Serão registros para que o povo Yanomami veja, no futuro, as diferenças entre suas práticas. Essa preocupação com o futuro está relacionada, por exemplo, com a possível ausência de elementos que podem desaparecer e se o desmatamento

³⁹ Muitas mulheres fizeram pesquisas acadêmicas e análises filmicas sobre o nosso trabalho juntas e com Graciela e Michele. Cito alguns: Mariana Stolf, Milena Correia, Carlos Reyna, Olívia Rezende... (Vou inserir mais detalhes de cada)

⁴⁰ Comento sobre essa dificuldade inicial de Patri com a escola, na minha dissertação de mestrado.

⁴¹ Ela está cursando Artes no Fiei – Formação Intercultural para Educadores Indígenas, licenciatura indígena da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴² Na abertura da exposição, como ela mostrou interesse, ela e a Galeria Jaider Esbell de Arte Contemporânea começaram a articular uma possível *apresentação* (termo com que o próprio Jaider referia-se às artistas que se somavam à galeria) dela na galeria.

continuar. Mesmo assim, a cultura Yanomami continuará com essa memória consigo graças aos desenhos. Percebo, portanto, que o objetivo do artista é criar uma memória, com cada um dos desenhos representando uma parte do todo – amplo, vasto e diverso – como são as culturas indígenas. (PARÁ YXAPY FERREIRA, 2022, p. 64).

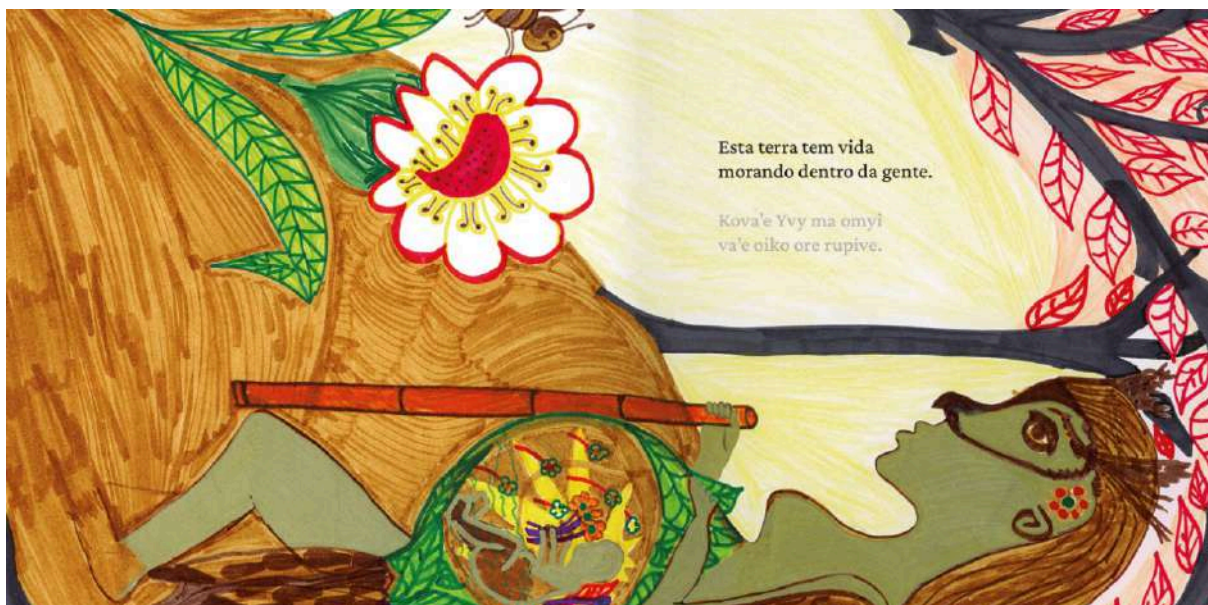
Para mim, essas mesmas intenções de vida e a criação de memórias para prospectar futuros estão presentes nos desenhos de Patri, porque são registros cotidianos e de fragmentos das experiências vividas, fragmentos de seu presente, firmado em tintas, canetinhas e lápis de cor no papel. Traços de vida que *geram-com* vários seres humanos e não humanos como bichos, plantas e divindades, derramando nas políticas dessas imagens a abertura de “possibilidades para descobrir novas formas de ver e pensar o mundo, de redescobrir as influências indígenas na cultura brasileira, enraizadas em todos os indivíduos” (Ibid., p. 58), entendendo que essas influências “vão desde objetos e ações simples – como deitar em redes e preparar pratos como tapioca e pirão de peixe – até os usos medicinais com plantas nativas” (Ibid., p. 58). Destaco principalmente os desenhos que ela fez grávida, para o projeto em que trabalhamos juntas⁴³, e para o nosso livro infantil *Teko Hypy – a origem do mundo: uma narrativa Mbyá-Guarani*⁴⁴:

⁴³ Projeto pelo Centro de Trabalho Indigenista ainda não concluído.

⁴⁴ *Teko Hypy – a origem do mundo : uma narrativa Mbyá-Guarani*. Ariel Ortega Kuaray Poty, Leandro Kuaray Mimbi, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Sophia Pinheiro. – Goiânia : negalilu, 2022. 44 p. : il. ; 21x21cm. ISBN: 978-65-991851-5-. Edição bilíngue – Mbyá-Guarani e Português: < <http://negalilu.com.br/livros/teko-hypy-a-origem-do-mundo/#.Y6UMNOzMLOQ> > Acesso em 20 de Dezembro de 2022.



Imagem 11 – Patri desenhando grávida com seu gatinho.
Fonte: Fotografia de Ariel Kuaray Ortega.



Esta terra tem vida
morando dentro da gente.

Kova'e Yvy ma omyi
va'e oiko ore rupive.

Imagem 12 – desenho de Patrícia Ferreira Pará Yxapy e para o nosso livro: *Teko Hypy – a origem do mundo: uma narrativa Mbyá-Guarani*. Ariel Ortega Kuaray Poty, Leandro Kuaray Mimbí, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Sophia Pinheiro. – Goiânia : negalilu, 2022. 44 p. : il. ; 21x21cm. ISBN: 978-65-991851-5-. Edição bilingue – Mbyá-Guarani e Português.

2.3 Cotidiano-ritual: voltar a energia para dentro

Escutar os sussurros dos despossuídos, os ecos dos contos das vovós,
o que já sabemos no lugar profundo, escuro de onde nasce a intuição;
o porão da história, o saco das estrelas.
O feitiço, o sonho, a encruzilhada do nosso despertar.

– Ursula Le Guin

Continuando a conversa com Patri, agora quem retorna à condução sou eu. Fábio vai dar uma volta com Dionísio que estava inquieto, com as mãos e boca de quem quer descobrir o mundo. Fiz a ela a pergunta mais óbvia para este momento, como ela se sente depois de parir e o que mudou. Ela me diz que não esperava ser tão atravessada por Dionísio, porque já era considerada mãe por outras crianças, mas sentiu com ele um envolvimento diferente pois se sentia cansada e encantada. Achava que ia ser mais fácil conduzir, por justamente já criar outros seres e crianças. Ela achava que “com a gravidez, teria mais inspiração, mais tempo para poder desenhar, fazer os desenhos que eu faço, mas não deu certo. Eu fiz menos do que eu gostaria, eu até tinha e tenho inspiração, mas não conseguia fazer os desenhos”. Certa vez, quando nos falávamos por telefone, ela ainda grávida, contou que às vezes sentia toda a energia dela ir para o bebê, toda a inspiração que ela tinha era transferida ao Dionísio, ela conversava e desenhava junto com ele, ali na barriga, os dois ficavam se alimentando um do outro:

Antes da gravidez, eu começava um desenho e ficava até terminar. Mas depois, começo e ele fica ali... Demoro a terminar, o desenho fica um mês, dois, parado. É tudo com um ritmo mais devagar. Mas isso não me deixou triste. Tem várias mensagens no WhatsApp que eu não consigo responder, às vezes as pessoas me cobram, mas é uma coisa que não me deixa triste. Se fosse em outra situação, em outro momento, eu ficaria triste por ter esquecido alguma mensagem, alguma coisa de trabalho, agora não. A maternidade deixa tudo bem, porque tudo que eu faço, eu faço com ele, e sei que é uma fase em que agora eu mais me dedico a pensar junto com ele e outros trabalhos. Nada é mais só meu. Eu coloco o Dio no pensamento de tudo que eu já tinha, por exemplo, no Fiei.

Patri cocriava com os bichos, com os não indígenas e agora está cocriando com Dionísio. Nessa mesma conversa, ela responde aquela pergunta que se fez no filme *Nossos espíritos seguem chegando - Nhe'e kuery jogueru teri* (2021, 14 min): “Dio é uma resposta pra eu continuar lutando, uma resposta pra lembrar que a vida vale a pena, que a vida é você quem faz! Uma forma de continuar com essa força, lutando. Dionísio me ensinou muitas coisas.” No filme, ainda grávida, ela expressa: “também fico pensando isso, porque essa criança veio na pandemia, porque ele podia ter vindo antes, [...] mesmo que eu não saiba o motivo de estarem lhe enviando neste momento... Você deve estar vindo me ensinar”.



Imagem 13 e 14 – Gerações de vida. Fonte: A autora.

As anunciações desses motivos também foram reveladas em sonho para ela. Uma noite, sonhou com Diego, seu irmão mais novo, falecido há alguns anos. No sonho, Diego acolhe a tristeza de Patri por vê-lo, afirmando estar bem e que, de agora em diante, vai deixá-la porque o espírito dele agora encontrou outra forma. E que ela está bem e protegida por Dionísio: “eu descobri que talvez seja pela perda do meu irmão mais novo que Dio veio. Diego me ensinou bastante coisa sobre o amor e o amor ao próximo, principalmente nos últimos dias dele no hospital. Toda a tristeza que senti com sua morte, senti em forma de amor e alegria com a

chegada de Dio.” Dionísio carrega outro espírito importante, o de seu bisavô, grande liderança Guarani, seu nome é em homenagem a ele.

Acompanhando a ética do cuidado de Patri e sua família, compreendo que esta ética é uma das bases que fundamentam o modo de ser Mbyá, envolvem cuidados consigo, com o cotidiano, com bichos, plantas e com as espiritualidades. Por isso, as imagens 13 e 14, acima, estão aqui, as coloquei uma com a outra porque é nesta perspectiva que a geração da vida se dá. Na primeira imagem, temos uma pintura⁴⁵ de uma foto conhecida de uma mulher Awá-Guajá⁴⁶, etnia do Maranhão, amamentando filhotinho de porco do mato criado na aldeia e com seu filhote gente no colo. A pintura está em cima da mesma cadeira que Patri está sentada, amamentando seu filhotinho gente e outros seres invisíveis que estão ali e fazem parte dessa ética de cuidado.

Nos três filmes mais recentes de Patri, *Nossos Espíritos Seguem Chegando*, *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* e *Pará Reté* (filme-processo), há uma ética do cuidado recorrente com as forças que produzem o *nhandereko* (a essência de ser Guarani). Os três filmes possuem cuidados destinados à *Nhamandú ru ete* – divindade solar que faz surgir o dia, chamado cotidianamente de *Kuaray* (sol). Nesses filmes, as imagens evocam alguns rituais diários que acontecem dentro de casa, trazem as conversas entre mulheres, a comunidade e os seres não-humanos, evocam o viés da intimidade, do olhar de dentro, do café da manhã, da conversa na fogueira, do preparo da comida, do cuidado e criação das crianças e das roças, do pensamento de fazer cinema como quem faz um cesto e uma pulseira de miçanga – ensaiando assim elaborações que enchem a bolsa histórica: alargam os pensamentos visuais e imaginações, carregando sementes da e para a terra. Um bom exemplo é o filme-processo *Pará Reté*⁴⁷, de Patri, que desde 2016 está em processo de montagem e finalização. Esse é o primeiro

⁴⁵ Desde a primeira vez que estive na casa de Patri, ela e Ariel possuem essa pintura. Por isso, quis fazer essa transição entre as duas. A ação da mulher Awá-Guajá sempre me provocou, e agora, depois de narrar aquele episódio com Xênia, me move mais ainda.

⁴⁶ Sobre a etnia, ver o filme *Virou Brasil* (2019, 91 min), sinopse: Entre a vida na mata e as histórias antigas de seus avós, passando pela experiência do contato com a sociedade não-indígena, vivida por seus pais, uma nova geração de jovens Awá-Guajá nos conduz – com suas câmeras de vídeo – pelos caminhos que levaram sua terra a “virar Brasil”. E o livro *Crônicas de caça e criação*, de Uirá Garcia, Editora Hedra (2022).

⁴⁷ Sobre o filme, possuo uma atualização da análise fílmica que comecei no mestrado no artigo “Gerações em cena, filmar com mulheres Mbyá-Guarani: o filme-processo *Pará Reté*”. No artigo, apresento a análise de dois cortes que o filme possui: um curta de 15min feito para a prestação de contas do edital FunCultura de Pernambuco e Secretaria do Audiovisual (SAV)/MinC, em que o projeto da oficina foi aprovado (curta que já circulou em alguns festivais) e um corte com trechos do material bruto com 30min que foi apresentado na Mostra Olhar – Um Ato de Resistência, em 2015, durante o ForumdocBH, exibição que enfatizava o aspecto processual do filme. Resumo: “Neste artigo faço a análise fílmica de dois cortes de um filme inacabado da cineasta indígena Mbyá-Guarani Patrícia Ferreira *Pará Yxapy*, o filme *Pará Reté*, sobre sua mãe, sua filha e sua avó. Mesmo inacabado, os cortes já foram exibidos em algumas mostras e festivais. Evocando o conceito de “filme-processo”, traço como o cotidiano e a intimidade são indissociáveis do processo de realização desse filme e apontam para uma das especificidades do cinema indígena feito por mulheres. Procuo demonstrar as diferentes circunstâncias, características do trabalho de Patrícia e de seu filme que acontece junto com a vida, de maneira a refletir sobre o

filme que Patri dirige sozinha⁴⁸, para aprender mais sobre a técnica e é a primeira oficina de direção – dentre as oficinas continuadas de formação – dada a uma mulher indígena no Vídeo Nas Aldeias (VNA). O filme é sobre três gerações de sua família, sua mãe Elsa Pará Reté, sua filha Géssica Pará Yxapy e sua avó, Santa Pará Mirí.⁴⁹ Em nossas conversas atuais, Patri me afirmou que agora não deseja dar continuidade ao projeto, quem sabe no futuro. Em contrapartida, Elsa manifesta cada vez mais interesse pela câmara. Quando estávamos em Ko’enju, ela quis filmar um pouco, mostramos e explicamos sobre o equipamento e, na oficina audiovisual para mulheres na aldeia Kalipety (em Julho de 2022), que Patri ministrou pelo Instituto Catitu, Elsa disse que gostaria de fazer um filme sobre a Patri. Conversando com Mari Corrêa, achamos ser uma ideia maravilhosa e estamos organizando uma oficina com as mulheres na Aldeia Ko’enju, para Elsa e outras mulheres na aldeia.

Todos esses aspectos nos dão pistas também da processualidade desse material em aberto e em constante elaboração – se não do mesmo filme, ao menos da continuidade da sua verdade: as relações das gerações de mulheres e a força que isso possui para a cosmovisão Guarani. Segundo Patri, o desejo dela fazer o filme veio porque queria “fazer um filme sobre minha mãe para mostrar o cotidiano da mulher Guarani, que é artesã, cuida da casa, dos filhos e netos... Quis usar o exemplo dela para mostrar como as outras mulheres são. Quis mostrar o que as mulheres têm a dizer!”. Nesses filmes, a cultura Mbyá-Guarani se sente, pensa e age no cotidiano, no íntimo, por todas as pessoas. Mesmo que alguns filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, do qual ela faz parte, revelem espectros dessa intimidade, são os *karai* e as *kunhã karai* (lideranças espirituais) falando do que é espiritualidade, como em *As Bicicletas de Nhanderu* (2011).

Em *Pará Reté*, a espiritualidade aparece porque as pessoas vivem isso cotidianamente, porque Elsa e Patri dizem nas conversas, conselhos e ações; não se trata apenas de uma narrativa sobre a espiritualidade em si. Em uma cena de café da manhã com a família, Elsa narra seu acordar, diz que varre o pátio de sua casa pelas manhãs porque ele deve estar limpo para o sol chegar, para *Nhamandú ru ete* chegar: “pela manhã, nos arrumamos e depois varremos o pátio. Antigamente as jovens faziam assim. Hoje em dia já não conseguem mais se levantar antes do

processo de criação do seu filme, a partir das relações dela com as personagens e do diálogo com a equipe do Vídeo nas Aldeias.” Artigo publicado pela *Revista PROA – Revista de Antropologia e Arte* (2021), no Dossiê v. 11 n. 1 (2021): Cinema indígena: passado, presente e futuro:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16615> Acesso em Janeiro de 2023.

⁴⁸ Em colaboração com Ana Carvalho, Tita e Fernando Ancil (parte da equipe do projeto Vídeo Nas Aldeias), chamado provisoriamente de *Pará Reté* (mesmo nome de sua mãe).

⁴⁹ Os Links dos dois cortes do filme-processo, disponibilizo para a banca de doutorado aqui:

sol nascer.” Na mesma sequência, Patri penteia os cabelos das meninas para que *Nhanderu* (nosso pai verdadeiro) as veja bonitas, a cena mostra o fogo de chão e o compartilhar do *ka'a* (erva-mate), momentos íntimos, mas que se passam *através* de um sistema coletivo, o tecido social da cosmologia Mbyá.

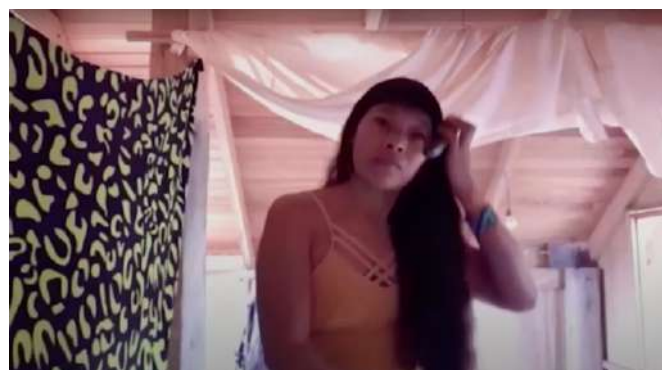


Imagem 15 e 16 – Cenas do filme em processo *Pará Reté* de Patri, que abordam a espiritualidade cotidiana e o cuidado afetivo. Fonte: frames do filme-processo *Pará Reté* (2016).

Em nossos filmes do projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020)⁵⁰, na videocarta que Patri envia para Graci, na conversa número 2, começa com a imagem reluzente do fogo, o fogo de chão. A voz não-diegética de Patri invade a cena: “Ko’enju, não é por acaso que deram esse

⁵⁰ Conforme escrevemos na apresentação de *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* no site do Instituto Moreira Salles: “A palavra ‘Nhemongueta’ é um termo em Guarani para fofoca ou conversa à toa, dessas que levamos na porta de casa, em volta da fogueira, deitadas na rede, em cima da cama ou na mesa da cozinha – dessas conversas com amigas/os e/ou parentes, pessoas próximas. ‘Nhemongueta Kunhã Mbaraete’ em Guarani Kaiowá e Mbyá é ‘Conversas entre mulheres guerreiras’. Fofocar remete a uma ação de resiliência e resistência ancestral de sobrevivência (em referência à antropóloga e curadora Sandra Benites), gesto feito por muitas gerações de mulheres indígenas e não indígenas para existir. Aqui, ressignificamos o termo ‘fofoca’, que por muitas vezes possui tom pejorativo dentro da sociedade não indígena ocidental. Nosso *Nhemongueta* tece uma negociação cultural de culturas distintas e singulares, sobre as vivências destas mulheres, como artistas, indígenas, não indígena e cineastas, e na criação a partir das diferenças.” – texto de apresentação e videocartas disponíveis em: < <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/> > Acessado em 17 de Maio de 2021.

nome para a aldeia que significa entardecer ou amanhecer amarelada”, o próximo corte brilha mais que o fogo, é um plano do sol, com uma luz vibrante beijando a casa de Patri, luz muito característica de Ko'enju. A voz dela regressa: “a primeira coisa que eu faço é pedir a *Nhamandu* que ele me dê sorrisos imperfeitos e palavras imperfeitas para que eu possa me manter forte ao longo dos dias e, me mantendo forte, consigo manter minha família forte. Com minhas palavras e sorrisos imperfeitos, depois eu me levanto, eu me arrumo.” O corte segue para Patri na frente da câmera, se arrumando como se a câmera fosse o espelho. Passa creme no rosto, dá leves batidas na face, no colo e nos ombros, penteia os cabelos, passa um fortalecedor de pontas: “não me arrumo para as pessoas imperfeitas me verem, eu me arrumo para *Nhamandu*. Minha mãe falava isso: ‘filha, levante e se arruma que *Nhamandu* tá vindo’. Então não esqueço essas palavras e repasso essas palavras para minha filha, para que ela possa se levantar, se pentear, lavar o rosto e ficar bonita para *Nhamandu*”. Sua fala dura todo o tempo em que ela se arruma. Quando termina, o celular a mostra de frente ao espelho. Agora ela está lá de corpo inteiro, vendo sua roupa. Desce as escadas da sua casinha construída pelo trabalho em cinema e depois de levantar, conversar, tomar mate, vai até sua pequena roça (cena que antecede aquela da relação cosmopolítica com as formigas).



Imagens 17 e 18 – Cenas de *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020) – conversa n.2, de Patri para Graci: Fonte: frames do filme.

Em *Nossos Espíritos Seguem Chegando*, Ariel filma ações cotidianas da gestação de Patri durante a pandemia. Uma consulta médica na aldeia, um banho de ervas que são remédio

para sua gravidez, um mate com a mãe dela e a mãe de Ariel. A cena final revela a preciosidade que traz a energia para casa (LE GUIN, 2021, p. 20), a ritualidade dos gestos cotidianos impregnados de vida vivida e sonhada, aquilo que tece um povo, já que o onírico agencia a vida comunal. Patri está deitada na cama, Ariel a filma de cima, do segundo andar da casinha de madeira, ela tem um grosso edredom vinho sobre todo seu corpo, tampando até a cabeça. Ela vai nascendo ali daquele manto vinho devagarinho, primeiro a cabeça e depois retira o edredom até chegar ao pé da sua barriga – já apontando 7 ou 8 meses de gravidez: “bom dia!” – ela diz e acaricia sua barriga, olhando para a janela saúda: “bom dia, *Nhamandu!*”. Pára um tempinho olhando sua barriga, a acarinhando, e continua: “temos que nos levantar, para isso os *Nhamandu* levantaram. Eles vêm sem preguiça para nos despertar, olhando toda a nossa terra. Para aqueles que lembram deles e também para os que não lembram. Eles vêm para que se levantem bem. Meu bebezinho... Pulando assim você deve estar querendo se levantar.”

Em seguida, Patri fecha os olhos, coloca uma mão no ventre e a outra um pouco abaixo dos seios. O silêncio é confortado por uma reza para *Nhamandu*, para que todos os parentes se levantem bem, “mesmo sabendo que estamos nesta terra perecível [...] os pais e mães dos nossos espíritos estão lhe assentando. [...] Por onde quer que eu ande, por onde ecoar o som dos meus passos, que sejam guiados pelos pais e mães de nossos espíritos. Que nos cuidem os pais e mães *Nhamandu*”. Ela se levanta e arruma a cama, dobra os edredons, as cobertas. Dobrando uma delas, dá-se conta de que os *Nhamandu* estavam olhando para ela e tocando seu corpo e Dionísio ali dentro, sente o mesmo. Começa a se mexer, ela pára de frente à janela, acaricia a barriga com a luz do sol banhando os dois: “Acabou de acordar?” – esboça um sorriso porque Dionísio se mexe – “Olha *Nhamandu* lá cima”.



Imagem 19 e 20 – Cenas de Patri conversando com Dionísio e meditando para *Nhamandu* em *Nossos Espíritos Seguem Chegando – Nhe'ẽ kuery jogueru teri* (2022). Fonte: frames do filme.

Os cuidados para *Nhamandu* no filme, junto com *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* e *Pará Reté*, são exemplos do que busco conjugar aqui nessa abertura de caminhos, um filme de dentro para fora, no sentido do cotidiano – o particular – que leva ao maior – o coletivo. Nos três filmes, o *jeguatá* (a caminhada para os Guarani) estão ali, o território, a terra, a espiritualidade, o *nhadereko* (modo de ser Guarani), os mitos. Estão todos ali, mas no nível do mais cotidiano e do mais doméstico, no dia a dia dessas mulheres. É o extracampo que invade o campo de maneira muito sensível, e não por se tratar de uma atribuição supostamente feminina, mas por mostrar sutilmente como toda a cosmovisão de mundo Mbyá se dá na vida, no comum, borrando as fronteiras entre o público e o privado, a história e a memória, o íntimo e o *êxtimo*, o pessoal

e o político. As conversas são entre gerações, movem e sustentam os mundos, acolhem e cuidam umas das outras. Elas, por sua vez, cuidam das divindades e as divindades cuidam delas – “para aqueles que lembram deles e também para os que não lembram”, o cuidado é de todos.

Antes de ser cooptado pelo neoliberalismo, o autocuidado foi uma estratégia política do ativismo social para o bem-estar pessoal e continuidade do bem viver comunitário. Uma das escritoras e ativistas que mais disseminaram a importância do cuidado entre mulheres (principalmente entre mulheres racializadas) foi Audre Lorde: “cuidar de mim mesma não é autoindulgência, é uma autopreservação e isso é um ato de guerra política” para os corpos que “nunca foram destinados a sobreviver [...] neste país, é tradição que mulheres negras tenham compaixão por todos, exceto por nós mesmas, [...] nossas filhas e irmãs feridas, traumatizadas, espancadas e mortas são um silencioso testemunho dessa realidade. Precisamos aprender a ter cuidado e compaixão por nós mesmas também” (LORDE, 2020, p. 78). É diante dessa estratégia de autocuidado e cuidado coletivo, voltando a espiritualidade para dentro de casa para agir e sentir no pensamento comunal, nas conversas e encontros desses filmes que acontecem junto com a vida, que percebo a mirada encantada das mulheres indígenas, inspirando nosso olhar.

No caso específico das mulheres indígenas cineastas presentes nesta pesquisa, por serem aspectos indissociáveis da vida cotidiana, da aldeia ou em contextos urbanos, as imagens expressam as coletividades, as conversas, relações e encontros, ao passo que também lutam para demarcar terras indígenas e lutam contra violências sociais, de gênero e epistêmicas. Coexistir individual e coletivamente vem aqui para nos lembrar que é possível habitar vários lugares, é possível um só corpo ser vários, se deslocar, transmutar e não fechar em si mesmo. É possível habitar as diferenças e as complexidades, desestabilizando o pensamento ocidental de quais são as estruturas e sistemas que corroboram para justamente evidenciar esses marcadores sociais da diferença, binários, das raças, das culturas e dos gêneros. São conversas cocriativas de vida, para a transformação da escuta com o coração, algo para uma construção conjunta, sem distinção dos corpos-territórios.

Os três filmes junto com *Avyu Rapyta – A essência das palavras*⁵¹ (filme do mesmo projeto do Centro de Trabalho Indigenista em que trabalhamos juntas), todos foram realizados durante a COVID-19 e concebem um “enquanto isso” na Aldeia... Ou seja, articulam o dia-a-dia na Aldeia, o corpo coletivo que enfrentou incertezas, dificuldades e questionou o modo de vida dos *juruá kuery* (os não indígenas). Enquanto o mundo surpreendia-se com rios

⁵¹ Fábio, meu companheiro, e eu fizemos a produção dos filmes, ele realizou a montagem e eu fiz o cartaz. A direção é do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. O filme pode ser visto por enquanto pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=kDJcHTAAMWw>. Em breve, o site do projeto estará pronto.

despoluindo, animais silvestres conhecendo e correndo livres pelas cidades, e vivenciava um freio no capitalismo – freio que, expurgou toda a sanha das desigualdades sociais e raciais pelo mundo e no Brasil, com o agravante de um abcesso genocida. Enquanto toda essa doença acontecia, em Ko’enju, a comunidade retomava um sonho antigo, o de construir uma nova *Opy* (casa de reza) e reorganizaram o tecido social da Aldeia. Substituíram o cacicado, agora a Aldeia é liderada por um conselho sem hierarquias com membros de todas as famílias, ao todo são 15 pessoas. Cada pessoa é responsável por alguma coisa que domina de melhor dentro da comunidade e todas as decisões são tomadas coletivamente. Elsa e Patri são ponta de flecha nestes dois processos, assumindo papéis relevantes e destacando-se como lideranças locais.⁵² Ambas fazem parte do conselho e Elsa acabou tornando-se uma *Kunhã Karai* durante a construção da casa de reza.

Em outro café da manhã filmado por Patri, em *Pará Reté* (filme-processo), estão apenas as duas. Elsa arruma o mate, faz reviro⁵³, canta. Celebrando e meditando, declara: “é assim que medito todos os dias, mesmo quando não estou na casa de reza.” Ela dá o mate para Patri, que aparece em cena com a sua mão – as unhas pintadas de azul –; as duas estão em volta da fogueira onde fica a panela de ferro em que Elsa cozinha o reviro. Elsa diz que não possui um lugar certo para meditar. Medita onde tem vontade, incluindo em sua casa, no lugar onde faz fogueira. A câmera é íntima, filma de frente e de lado a conversa, e Elsa está muito à vontade, diz que não faz isso diariamente para que os brancos vejam e escutem: “não é para que vejam todos os seres imperfeitos”. E canta. Patri canta com ela, suavemente. Elsa continua falando sobre sua meditação: “mesmo que os *karai* e *kunhã karai* não saibam como me sinto por dentro, por isso vão dizer: essa mulher medita para alcançar sua velhice. Por isso medito, mesmo que ninguém saiba, para minha própria força.” E agradece pelos sorrisos imperfeitos: “medito sempre com essa intenção. Nós estamos em um mundo imperfeito. Para me manter sempre forte e com saúde”. Elsa se emociona e chora... Mãe e filha compartilham erva-mate, juntas no mundo imperfeito.

A mobilidade Guarani⁵⁴ e a espiritualidade Guarani perpassam esse cotidiano, mas não há inserção deste e das narrativas das mulheres como centrais. Desse modo, *Pará Reté* é

⁵² Aspecto que debato em meu mestrado: Patri tornou-se uma liderança política em Ko’enju por meio da agência do cinema indígena e do seu trabalho como cineasta. Tornou-se liderança não pela luta política convencional, mas pela luta da política das imagens.

⁵³ Alimento Mbyá-Guarani à base de farinha, óleo e água, a refeição final se parece com uma farinha.

⁵⁴ Pissolato (2006) afirma que a história de cada pessoa adulta Mbyá-Guarani, homem ou mulher, pode ser descrita como uma sucessão de residências por diversos locais de ocupação, consequência dos modos de ficar e de andar ou das dimensões do “caminhar” para esse povo. Desse modo, muitas trajetórias são cheias de passagens por aldeias e lugares onde possuem ligações de parentesco e amizade. O território Mbyá-Guarani é composto por

pensado para ser um filme de geração sobre quatro mulheres, seu ambiente doméstico e relações pessoais interseccionadas às relações da aldeia. A respeito desses assuntos íntimos, interpostos aos assuntos da coletividade da aldeia, tenho a sensação de que as situações enfrentadas dentro daquela casa ocorrem em quase todas as casas Guarani. É sobretudo nas tarefas cotidianas que o invisível se mostra. Uma das cenas de que Patri mais gosta é a de Elsa na mata de Ko'enju, indo pegar taquara para fazer artesanato. Na mata, com Elsa cantando baixo, algumas vezes em silêncio ou meditando ao som da faca que bate para cortar a taquara: surge o mundo invisível, os espíritos que moram na taquara se movimentam. A espiritualidade está presente ali, não é preciso dizer. É esse mundo invisível que movimenta Elsa e é nele que ela se revela como personagem. Possivelmente essa é uma cena que abrirá ou fechará o filme, como me disse Patri.

Outro momento de expressão das relações pessoais e dos afetos cotidianos é quando Patri, sentada no quintal de Elsa, pergunta-lhe: “E se você fosse cineasta o que você mostraria?”. Elsa responde: “Não sei o que é isso, não saberia como fazer. Quero mostrar o que eu faço, não quero fazer o que eu não faço”. Um silêncio invade a cena, e Patri sugere uma brincadeira: “Vamos brincar de se olhar? Quem sorrir primeiro é quem gosta mais”. As duas se olham por um curto tempo, uma de frente para a outra, um olho dentro do outro, brincando de se olhar. Um sorriso pode delatar, mas ninguém “perde”. As duas riem juntas e não conseguem levar a brincadeira adiante, porque as risadas cúmplices invadem a seriedade. Isabelle Stengers e Vinciane Despret (2015), em entrevista a *Revista DR*, profanam que o riso “é um dos motivos pelos quais essa ideia de bruxas é importante. É preciso criar espaços: não espaços protegidos, mas espaços onde nos protejamos para poder rir juntas, fabricar a força desse riso. E logo sair, isto é, transformar essa força em algo. Então, acho que o riso é realmente um alimento para as mulheres entre elas”. O riso de Elsa é bem conhecido, é possível ouvi-lo de uma casa a outra, uma gargalhada grossa. Patri me disse em campo que, antigamente, a mulher considerada bonita era que ria como sua mãe, alto, meio gritado. Uma gargalhada sem censura.

inúmeros pontos de parada e de passagem, aldeias que se inter-relacionam por meio de dinâmicas sociais e políticas, além de constituírem redes de parentesco e de reciprocidade que implicam permanente mobilidade das/os indígenas. No caso de Patri, Ariel e suas famílias, que possuem parentesco com lideranças espirituais e políticas na Argentina, a mobilidade entre Brasil e Argentina é intensa. Para os/as Guarani, os conceitos de território superam os limites físicos da aldeia, configurando-se a partir não apenas de relações estabelecidas com localidades próximas e contínuas, mas também da noção de mundo, relacionada à ideia de movimento. Tais noções configuram seu território tradicional, compreendendo partes do Brasil, do Uruguai, do Paraguai e da Argentina (LADEIRA, 2008).

2.4 Aquilo que é sonhado muda a estrutura das coisas

así era, mamita, así fue: las estrellas siempre van alumbrarnos⁵⁵



Sonho muito quando estou com Patrícia na Aldeia Ko'enju. Em 2022, última vez que estive lá, fiz questão de anotar todos os meus sonhos: o que eu usava da minha energia assassina e matava uma pessoa que eu conheço; uma festa que durou 6 anos e que nela estava o meu sogro, já falecido, como um chefe de vídeo-game; uma mata dentro de um cesto. Dessas noites, teve um especial. Sonhei com a escuridão. No breu, alguns brilhos despontavam ao longe, iam se aproximando rapidamente. Como flashes, começaram tímidos, mas depois eram milhares deles, coloridos. No meio desta festa luminosa, consegui ver em câmera lenta essas manchas brilhosas que eram como manchas de tintas. Foi quando percebi que eu era uma delas. Eu era uma mancha colorida movente. Quando me dei conta, meu eu-mancha estava conversando comigo mesma. Eu-mancha conversava e se movimentava. Rápida. Intensa. Mudando de cor. Acordei, em sonho vívido, comigo dizendo para meu eu-humano: “eu não tenho estrutura. Eu não sou matéria.” Me dei conta que eram essas duas frases que meu eu-mancha colorida repetia em movimento na escuridão. Esse sonho me inspirou a desenhar algumas páginas do nosso livro *Teko Hypy – a origem do mundo, uma narrativa Mbyá-Guarani* (2022, negalilu editora):

⁵⁵ Parafrazeando o poeta mapuche (de Osorno) Jaime Huenún.

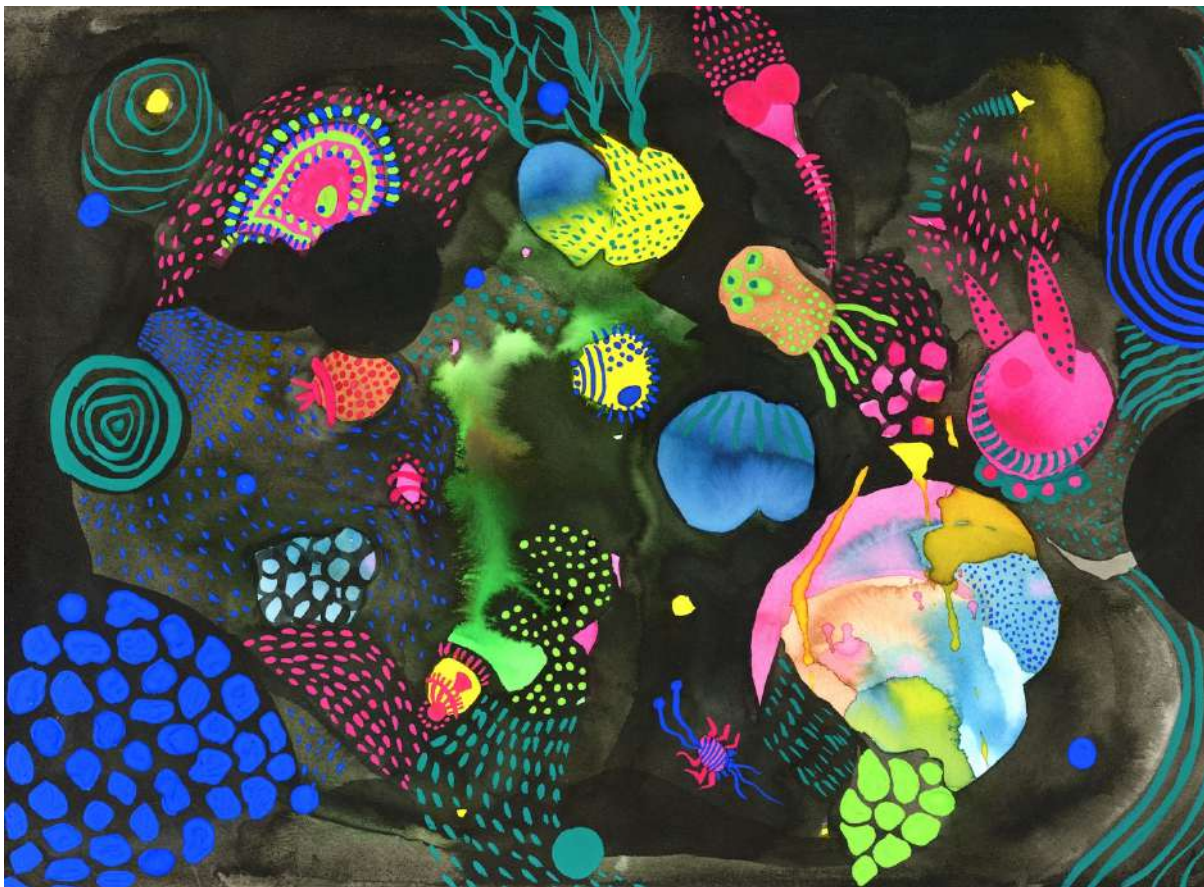


Imagem 21 – Pintura que fiz para o livro *Teko Hypy – a origem do mundo, uma narrativa Mbyá-Guarani*, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro (2022, negalilu editora).

Foi então que eu percebi que esse sonho ilustraria a parte em que narramos o que vem depois da escuridão, do nada e do reflexo do coração de *Nhande Xy Ete* e *Nhanderú Tenondé* no mito de origem do mundo, o *nhe'e*:

Nhanderú Tenondé criou então a Linguagem, na qual também está contida a alma (*nhe'e*). A alma-palavra é o princípio de tudo, as palavras que não morrerão e foram criadas antes dos seres.

Nhanderu Tenonde ombojera ha'eramivy ayvu, ha'eva'e py ma oĩ avi nhe'ê. Ayvu-nhe'ê ma ha'ejavi onhepyrúa, ayvu marae'y a'egui ha'e va'e ma ombojera raka'e mba'emo ikuai he'y re. (PINHEIRO; YXAPY, POTY, MIMBI, 2022, p. 8).

Como explica Sandra Benites (2022), na conversa “Nós que sabemos sonhar: entrevista com Sandra Benites, Sérgio Yanomami e Alberto Alvares” (2022) para a *Revista de Antropologia da USP*, a língua é o que nos organiza como seres humanos e a linguagem é o próprio espírito:

O sonho é, na verdade, um processo, é uma sabedoria e é preciso viver nela como se fosse uma língua. Por exemplo, a gente vive na língua guarani, que é a nossa fala de todos os dias. A gente vive nela, dentro da própria palavra, do próprio *nhe'ê*. A palavra

é o nosso próprio espírito – e isso é mais profundo do que uma fala simplesmente falada. Talvez a língua dos jurua não seja uma língua para sonhar. A língua é uma coisa que nos organiza como seres humanos. Acredito que o sonho tem muito a ver com o surgimento do nosso ser e com uma forma de narrativa que os jurua chamam de mito de origem do mundo. Para nós, a origem dos Guarani é para ser sonhada. Para acreditar no sonho, uma memória passada tem que ser vivida. Acho que essa memória vivida faz com que a gente continue sonhando e compreendendo o sonho. Os jurua podem sonhar, mas não aprendem a escutar e a entender o sonho, não foram ensinados a entender isso. Então, já que não estão entendendo os sonhos, não sonham. E se sonham, não é importante. (BENITES, 2022. p. 13).

Talvez eu tenha aprendido a sonhar na lógica que Benites diz, pois alguns desses sonhos eu compartilhava conversando com Patri, talvez estar na aldeia tenha me aberto este caminho. Este sonho das manchas coloridas sem matéria foi um sonho que compartilhei com Patri por imagem. Em algum outro momento na aldeia, fomos desenhar no cesto o sonho da mata nascendo dele e, quando percebemos, estávamos desenhando as divindades. Nas tramas do trançado, desenhamos as divindades *Nhamandú Ru Hete*, *Tupã Ru Hete*, *Karai Ru Hete* e *Jakairá Ru Hete*, em cada face do cesto tecido por Elsa Chamorro, mãe de Patri:

Nhamandú Ru Hete é a divindade do Sol, é quem faz surgir o dia. Chamado cotidianamente de *Kuaray*. A divindade das águas, das chuvas e dos trovões é *Tupã Ru Hete*. *Karai Ru Hete* é a divindade da chama e do fogo solar. E a divindade *Jakairá Ru Hete* é a bruma, a neblina e a fumaça do cachimbo, que inspiram as lideranças espirituais. (PINHEIRO; YXAPY, POTY, MIMBI, 2022, p. 10).



Imagem 22 – Pintura que Patrícia Ferreira e eu fizemos no cesto tecido por Elsa Chamorro, para o nosso livro *Teko Hypy – a origem do mundo, uma narrativa Mbyá-Guarani* (2022, negalilu editora).

Nesse compartilhar de sonhos, Patri me disse que uma vez sonhou com alguém dizendo: “corta seu cabelo que você não vai ter mais dores de cabeça”. Já nesse sonho ela cortou os

cabelos, depois, filmou este rito para *Nhemongueta Kunhã Mbaraete – conversa n.4* (2020).⁵⁶ Desde então ela corta os cabelos sempre, pois sentia fortes dores na cabeça, mas depois que os cortou, nunca mais as sentiu. Para os Guarani, o sonho é a base de tudo. É possível evitar doenças e tragédias através do sonho. Assim como o sonho, a palavra tem que ter a cor, não pode ser cinza. Em outra ocasião, Patri me contou outro sonho: ela havia sonhando com o seu Dionísio, avô de Ariel, ele estava projetando um filme na encruzilhada de Tamanduá.

Veremos adiante, no item “O que é cinema indígena?”, que o sonho possui uma grande importância na realização dos filmes, no tempo dos planos, na montagem, na condução das personagens e nas escolhas sobre o que e como filmar. Aqui neste ensaio sobre o sonho, não desejo analisar antropologicamente os aspectos do sonho para as diferentes etnias que se relacionam aqui (o que daria uma tese inteira), mas abrir uma aproximação, na tese, do sonhar e dos sonhadores a uma transformação da realidade; condição em que possamos sonhar outras realidades e como tudo isso é perpassado pela criação de imagens – junto ao cinema indígena realizado principalmente por mulheres ou que possuam protagonistas femininas.

No encontro 3, da disciplina do meu estágio docência, falamos sobre Cinema e Sonho,⁵⁷ com Alberto Alvares e Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. No encontro, Ariel Kuaray Ortega disse: “a câmera tem que se transformar em um ser Guarani e a câmera torna-se invisível como aparato ocidental e ali todos os seres, incluindo a câmera, tornam-se espirituais”. Alberto Alvares, mesmo não sendo um sonhador, fez uma enunciação: “filmar é como se você capturasse um sonho – fazer o filme, sonhar com a câmera – e depois do filme realizado, é como se você acordasse de um sonho”. Desta maneira, o sonho colabora com o cinema na prática, no dia-a-dia, no cuidado do que mostrar e o que não mostrar, adaptando a câmera para cada momento de filmagem. A câmera está conectada com os processos. Nesse encontro, Alvares nos mostrou uma tradução incrível para *Karai* e *Kunhã Karai*, usualmente traduzidos como líderes espirituais ou xamãs, ele os chamou de sonhadores. Em “Nós que sabemos sonhar: entrevista com Sandra Benites, Sérgio Yanomami e Alberto Alvares” (2022), Alberto Alvares explica:

No mundo do Guarani, existe o sonhador. A gente sonha, eu e você sonhamos, mas além disso existe uma pessoa sonhadora: sonha e vê a revelação, a iluminação da imagem, vê o lugar, o espaço, aquilo que tem que ser feito e como deve ser feito. O

⁵⁶ A partir do minuto 38:56, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=b1tltlgihtY> >

⁵⁷ Encontro 3 – Cinema e Sonho, da Disciplina “Imagens insurgentes para outros mundos possíveis: linguagens e estéticas Ameríndias” ministrada em 2021: < https://www.youtube.com/watch?v=apEziBGO838&list=PL9ZJliupmHOa3FdRgkw7dN_0zh76e42C8&index=3 > Acessado em 10 de Março de 2023.

sonhador, o grande líder (*karai*) é quem vê o mundo através do sonho. (ALVARES, 2022, p. 7)

Imantadas por essa outra lógica de pensar e sentir o sonho, em que a tessitura do sonho costura, com as experiências pessoais e coletivas, oráculos que constroem e guiam o tecido social de muitas comunidades, começamos a perceber a importância de “sonhar as imagens da transformação” (RIBEIRO, 2022, p. 89). Nessa firmeza, Alberto (2022) afirma que, depois da filmagem do longa-metragem o *Último Sonho* (2019), ele aprendeu muito, pois o *xeramoí* Werá Mirim, sábio e sonhador, o guiou não apenas com suas belas palavras, mas na montagem do filme: “a partir deste filme, comecei a estudar esse mundo da narrativa, da oralidade e a relação do sonhar como território.” (ALVARES, 2022, p. 6). Alberto conta que o *xeramoí* guiou o seu povo para construir uma aldeia em Angra dos Reis (RJ), “Sapukai foi construída através do sonho dele” (Ibid., 2022, p. 6). A intenção do sonho é maestria que as pessoas sonhadoras dominam para a caminhada coletiva. Assim, o sonhador sonha no intento. Na busca pela revelação,

Os xamãs com frequência buscam sonhar como quem caça ideias, e não como quem é caçado por elas. Sonhar sem intenção é como tentar navegar um barco com a vela e o leme soltos. Sonhar com intenção é compromisso com a navegação firme, que controla o curso apesar das ondas e rajadas. (RIBEIRO, 2022, p. 89).

Este é o caso do filme *Ayvu Nhexyrõ - No passo da palavra* (2022, 30 min)⁵⁸, do diretor Mbyá-Guarani Werá Alexandre. Realizei a produção do filme com Fábio Costa Menezes para o CTI e em janeiro de 2021⁵⁹, sonhamos com Werá o tão esperado filme sobre a caminha de sua avó, *Ará Poty*. Em 2019, a *xejary* (avó) do cineasta ficou muito doente, os sonhadores tiveram muita dificuldade, mas conseguiram salvá-la. Como conta Werá na estrada, indo ao encontro da avó: “a doença era um sinal das divindades, elas pediam para que todos ali seguissem minha avó em sua caminhada... em busca do lugar para formar uma aldeia nova”. Durante a cura de sua doença, *Ará Poty* sonhou muito. Nessas revelações concedidas pelas divindades, sonhou que deveria iniciar uma caminhada, com toda sua família e quem mais quisesse, para outro território. Como o sonho mostrou, era um lugar com muita mata, montanhas e terra boa para plantar, lá todos seriam muito felizes. Essa caminhada faria parte de sua cura,

⁵⁸ Filme disponível no link: < <https://www.youtube.com/watch?v=XXmrJCZGUJE> > Acessado em 20 de Março de 2023. O filme também faz parte do projeto do Centro de Trabalho Indigenista em que fiz os desenhos com Patri, o site deve ir ao ar em breve com todos os filmes e conteúdos.

⁵⁹ Ainda era tempo de pandemia e tomamos todos os cuidados necessários para retornar a uma aldeia desde o início da COVID-19 no Brasil, uma das emoções que tivemos nesse retorno, foi acompanharmos a primeira vacinação de COVID-19 em uma aldeia do Sul do país e vermos pela primeira vez a vacina contra essa doença devastadora. *Ará Poty*, a sonhadora, foi a primeira a tomar a vacina.

disseram a ela os outros sonhadores da Aldeia Ko'enju (mesma aldeia de Patri)⁶⁰, onde ela morava.

Determinada a seguir as orientações das divindades e fazer o melhor para o seu povo, em colaboração com os *karai* e *kunhã karai* de Ko'enju, orientou um grupo de *xondaros* (guerreiros) em busca da terra pela qual havia sonhado. Foram quatro *xondaros* abrindo os caminhos, subindo o Rio Grande do Sul até chegarem ao Paraná. No passo da palavra da *xejary* de como a terra se exibiu em sonho, chegaram até a cidade de Paranaguá. Lá, encontraram o território sonhado e avisaram a *Ará Poty*. Dois ônibus saíram de Ko'enju ao encontro do sonho, deixando para trás casas, bens materiais, escola, posto de saúde, toda a certeza e zona de conforto, para realizarem a retomada e construírem uma aldeia:

Vimos em 19 famílias. Em dois ônibus. 79 pessoas, contando com as crianças. Era bastante gente. Então, para nós era claro que estávamos atrás da terra que nos foi revelada pelas divindades. Para nós, isso é verdade, é assim mesmo. Mas os brancos nunca acreditarão que fazemos isso por essa razão. (Trecho do filme *Ayvu Nhexyrõ - No passo da palavra* – 2022, 30 min).

Dois ônibus com 79 pessoas desembarcam na cidade de Morretes. Ao chegarem, o assombro instala-se na cidade, produtores rurais, agentes ambientais e a polícia chegam até o local aonde as pessoas que perseguiram o sonho coletivo chegaram. Acontece que o território era uma área de preservação ambiental permanente, como os *juruá* explicam no filme, e ninguém poderia permanecer ali: “Aproximadamente 80 índios Guaranis foram largados aqui na região [Morretes]”, noticia a reportagem preconceituosa do “JB litoral”, veículo de imprensa da cidade de Paranaguá, em 8 de outubro de 2019. A reportagem acompanha toda a situação, Juliana Kerexu, liderança da região e hoje integrante do Ministério dos Povos Indígenas, chega para intermediar com as “autoridades” não indígenas, que estão preocupadíssimas: “disseram que está para chegar mais dois ônibus!”, diz o homem branco. Kerexu pergunta ao Basílio, tio de Werá e um dos quatro *xondaros* que abriram o caminho até aquele momento: “Isso é verdade?”, Basílio responde: “Isso é uma mentira mequetrefe!”. Kerexu então expõe o pavor *juruá*: “Eles estão com medo de que vocês roubem a terra deles”. Como explicar que o sonho os havia guiado?

Frente à história de esbulho territorial em que o encurtamento do território guarani é exponencial, os povos guarani buscam mensagens de seus ancestrais sobre como proceder, que fazer frente à situação em que a vida do seu modo de ser se faz complicada. Os fenômenos naturais - o frio prolongado, a geada, um vento forte, raios e relâmpagos são sinais dos ancestrais, os que vieram primeiro. Compreender essa

⁶⁰ Uma fofoca: Werá Alexandre e Patrícia Ferreira Pará Yxapy são primos.

semiótica da agência de outras forças implica mergulhar na metafísica guarani. Os que vieram antes e se retiraram desse mundo imperfeito enviam suas mensagens nos sonhos e nos sinais que se fazem ler na natureza. (FERRAZ, 2019, p. 211).

Sonhar é aprender a não caminhar sozinha. É preciso experimentar as coisas, viver com esses sinais, “por mais que se tenha clareza em sonhos, na prática é diferente, pois os lugares são parecidos” e o esbulho territorial impossibilita o sonhar. A caminhada sagrada é uma prática. No começo, eles achavam que esse lugar era em Paranaguá, mas não foi. Até passaram dois ou três meses lá, mas *Ará Poty* não quis ficar. O grupo se dividiu, alguns voltaram para Ko’enu, outros foram para aldeias Guarani do Sul e do Sudeste, mas *Ará Poty* e boa parte da sua família, umas 25 pessoas, construíram uma nova aldeia, perto da cidade de Chapecó, em uma parte de uma Terra Indígena Kaingang, cedida para a criação da *Aldeia Ará Poty*, em homenagem a sua sonhadora. O sonho tomou outro rumo, mas manteve seu chamado de um novo território. No início do filme, Werá chegando na nova aldeia conta: “trouxe a minha filha Moana para ver sua avó, e para viver o nosso jeito de ser. Trouxemos também a câmera para ela ver, ouvir e aprender”. Para a câmera ver, ouvir e aprender – a câmera se transforma em um ser Guarani, ao qual Kuaray Ortega referiu-se páginas atrás. Assim como a câmera, certamente aquela terra também se transforma em um ser Guarani e passa a ver, ouvir, aprender e a contribuir com a família sonhadora. Para *Ará Poty* o sonho comum continua:

Quando a gente erra em algum momento da caminhada, as divindades não mostram mais nada, nem voltam a se conectar tão cedo. A gente precisa estar unido, se fortalecendo, porque já erramos uma vez. Por isso decidimos vir pra cá. Meditar e tentar reestabelecer esse contato profundo. (Trecho do filme *Ayvu Nhexyrõ - No passo da palavra* - 2022, 30 min).



Imagem 23 – Cena da família na nova aldeia *Ará Poty* e uma fala da *xejary* ao neto que dirigiu o filme *Ayvu Nhexyrõ - No passo da palavra* (2022, 30 min). Fonte: *frame* do filme.

Na série *Sandman* (Netflix, 2022), inspirada na história em quadrinhos *Sandman*, de Neil Gaiman. Sandman, Morpheus, é o responsável pelo Mundo dos Sonhos, tendo acesso aos sonhos de todas as criaturas que sejam capazes de sonhar. O episódio onze da primeira temporada possui uma animação como prólogo: *Sonho de mil gatos* (2022, 16 min)⁶¹. A animação narra a estória de Prophet, uma gata siamesa que sonha com um novo mundo. Prophet escolhe um gato como seu amante e concebe filhotes dele. Ao nascerem os filhotes, seus tutores humanos não a deixam educá-los como ela desejava: os ensina a se lamberem, a perseguirem em silêncio e a caçar. O homem do casal, ao ver os filhotes, diz para a mulher: “ela estava no cio, porque você a deixou ir para fora? Ela é uma *blue point*⁶² pura registrada... Esses filhotes são mestiços, não valem nada”. Em seguida, vemos o homem segurando um saco preto que se mexe e ouvimos os miados dos filhotes, o homem vai em direção ao carro. Podemos ver, da janela dentro de casa, Prophet inquieta já deduzindo o que se anunciava.

A mulher pergunta ao homem o que ele irá fazer, ele responde: “não se preocupe. Eu cuido disso”. A mulher e a gata abaixam a cabeça, tristes. No próximo plano da animação, o homem coloca um tijolo dentro do saco e o joga em um rio. Enquanto os filhotes afundam, a gata Prophet diz em voz *over*: “eu os sentia, de longe, no escuro, quando a água fria os envolveu”. Após ter sua ninhada morta pelos próprios humanos que a acolheram, envolvida pela dor e sabendo que vivendo com os humanos os gatos jamais seriam livres, ela rezou profundamente e sonhou. Sonhando, foi até o coração do Sonhar, o reino de Morpheus, em busca de justiça.

Em busca de uma revelação para sua revolta, Prophet passa por uma longa jornada até encontrar com o “Gato dos Sonhos”, uma das formas de Morpheus (desta vez, uma felina). Ao encontrá-lo, ela exige saber o porquê de tudo aquilo, se havia alguma regra universal que justificasse a morte de seus filhotes e a escravidão felina imposta pelos humanos. A divindade onírica responde com uma história. A narrativa desvelada por Morpheus alude a um passado longínquo onde felinos gigantes dominavam a Terra e os minúsculos seres humanos os serviam, sendo as presas e as fontes de brincadeiras e carícias destes seres ancestrais felinos. Porém, tudo mudou quando uma pessoa, inspirada por um sonho, recrutou outras mil pessoas para sonharem juntas com o mundo onde vivemos hoje. Ao sonharem coletivamente, conseguiram inverter essa lógica e assim, os humanos passaram a governar a Terra.

⁶¹ História em quadrinhos publicada pela DC Comics, entre 1989 a 1996. Em agosto de 1990, em *Sandman* #18, veio a público com a história Sonho de Mil Gatos.

⁶² Um dos nomes para a raça siamesa.

Assim, “Gato dos Sonhos” prediz à Prophet que para romper esta tragédia e os felinos voltarem a ser livres e acabarem as violências que sofrem dia-a-dia, pelo menos mil gatos deveriam fazer o mesmo. Diante do revelado, a gata foge do seu confortável lar e sai mundo afora espalhando as palavras que transformariam o universo a favor dos felinos: sonhem juntos com este novo mundo.



Imagem 24 – Felinos gigantes e humanos sendo seus animais domésticos, cena do Ep.11 T.01 “Sonho de mil gatos”, da série *Sandman* (Netflix, 2022). Fonte: *frame* da série.



Imagem 25 – Trecho da história em quadrinhos original de *Sandman*, de Neil Gaiman. Fonte: HQ *Sandman* #18, história “Sonho de Mil Gatos”, DC Comics.

Neurocientista e profundo pesquisador sobre os sonhos, Sidarta Ribeiro (2021)⁶³ diz que os sonhos acionam o mesmo lugar no cérebro que usamos para nos lembrarmos de pessoas queridas, para termos empatia e compaixão. O humano, inspirado por um sonho em *Sonho de mil gatos* (2022, 16 min), contou aos outros humanos: “sonhos dão forma ao mundo. Sonhos criam mundos novos todas as noites”, foi nessa força que pessoas suficientes mudaram sua realidade. O sonho é uma estratégia cosmopolítica para mudar as estruturas. Os sonhadores operam como agentes da criação e do porvir: “foi dos sonhos que nossos ancestrais tiveram as melhores ideias para a nossa sobrevivência.” (RIBEIRO, 2021). Essas revelações e inspirações oriundas dos sonhos coletivos são os espaços das possibilidades expandidas em grupo: “uma cosmopolítica dos sonhos (GLOWCZEWSKI, 2015) se arma a partir de visões que organizam as práticas cotidianas de grupos de parentesco.” (FERRAZ, 2019, p. 211).

Os sonhos são os nossos encontros com nosso eu mais profundo. Davi Kopenawa é conhecido por falar sempre: os brancos só sonham com eles mesmos e com o sonho de adquirir alguma coisa. A oportunidade de reaprender a sonhar talvez tenha sido o maior ensinamento que tive. Foi sendo cuidada e cuidando que eu pude acessar um pouquinho disso.

⁶³ Sidarta Ribeiro em entrevista a Mano Brown, no podcast *Mano A Mano*: < <https://open.spotify.com/episode/0ml5hCcOCu3LP5Pt2wkFnZ?si=edab56470e52417c> > Acesso em 15 de Março de 2023.

Para Sidarta Ribeiro (2021), “cuidar do outro é muito mais importante que competir, é importante sermos capazes de cuidar e este é o cerne do rompimento da estrutura capitalista”. No mundo capitalista, as pessoas mal dormem e descansam, imagine sonhar. Ribeiro no livro *O oráculo da noite* (2019) faz seu augúrio: “em contraste com a ampla maioria dos outros animais, temos enorme capacidade de simular futuros possíveis com base nas memórias do passado” (RIBEIRO, p.73) – ele continua, dando sentido tanto ao filme *Ará Poty* quanto ao sonho felino: “as culturas ameríndias preservam alguns dos exemplos mais bem documentados de sonhos proféticos capazes de guiar povos inteiros. Um caso exemplar foi a visão premonitória de um chefe comanche em 1840.” (Ibid., p. 44). No sonho, “Corcova de Búfalo teve uma sangrenta revelação noturna, um sonho vívido de grande poder místico no qual os índios atacavam os texanos e os empurravam contra o mar” (Ibid., p.44). E o sonho vívido do chefe comanche deu certo: “foi o maior ataque indígena a uma cidade de população branca no território dos Estados Unidos” (RIBEIRO, 2019, p. 46).

O caráter divinatório do sonho coloca a imaginação em movimento, a imagem em ação. Ou seja, imaginar que tipo de imagem se pareceria à linguagem, uma nova qualidade de vida felina ou um território, ganhar uma guerra, sonhar nos faz querer agir. Ir atrás, desenhar esse sonho, propagar esse sonho, caminhar até esse sonho. “O sonho pra gente não é só sonhar; é sentir aquele sonho, é viver naquele sonho.” (BENITES, 2022, p. 2). O *hendú*, “escutar com o corpo”, é uma prática que também nos ensina a escutar o sonho. Exercitar o *hendú*, ouvir os sonhos e movimentar as imagens, nos provoca ao encantamento do mundo, “essa nossa imaginação é a mesma coisa que um sonho” (Ibid., 2022, p. 13). Na esteira das imagens que os sonhos criam e do *hendú*, a pesquisadora Ana Lúcia Ferraz (2019) soma:

O termo mais próximo da ideia de imagem é *a'anga*, que abrangeria o campo semântico do que chamamos representação visual; outros termos mobilizam a visão presente no sonho, que pode ser agência de um espírito, esta concepção de visão é referida pelo termo *ra'ú*, o que se vê no sonho, espaço que acede à agência dos espíritos, mensagens por desvendar, previsões (Ferraz, 2017). A experiência onírica é fundamental na iniciação xamânica, é nos sonhos que se aprendem os cantos. Mattos (2005) discute a dimensão do *orendú*, a escuta, dimensão fundamental da aprendizagem, que tem inclusive um caráter onírico, saber escutar nos sonhos. (FERRAZ, 2019, p. 210).

Em Mbyá-Guarani, imagem é *ta'angá* (o que dá a ver), para os Maxakali é *koxuk* (alma, duplo, imagem, rastro), como me contou Sueli Maxakali:

O cinema indígena ele faz parte do *koxuk*. Significa imagem, mas pra nós também significa espírito. Significam essas duas palavras: espírito e cinema. Pra nós é importante porque ao mesmo tempo você

filma o pajé velho, os mais velhos falando, eles são uma memória que não morre. Ao mesmo tempo que você grava o filme, você grava na sua memória. Para nós, quando passa o tempo e aquela pessoa não existe mais no meio da gente, que ela já partiu, você sabe que ela vai ficar gravada. Com o tempo, você esquece aquela pessoa, mas quando você revê as imagens dela falando, você sabe que ela vai aparecer. Para nós, ela volta a existir, ela está viva. Está no meio do nosso ritual.

A imagem que está viva no ritual, para os Guarani, “cantar e dançar os cantos sonhados em comunicação com os outros é a chave com a qual se vê o que deve ser feito” (FERRAZ, 2019, p. 214); já para o povo Yanomami, adquire outro lugar – acho incríveis as inúmeras compreensões de imagens e sonhos dos povos ameríndios. Na cosmovisão Yanomami, as imagens não são o espírito ou possuem um duplo, elas são as peles dos *xapiri pë* e se movimentam na noite e os sonhos criam mundos novos todas as noites. À noite, esta que “parece ser o dia de tudo que é provido de imagem” (LIMULJA, 2022, p. 66), é quando os Yanomami têm acesso a este mundo por meio dos sonhos, já que essas outras imagens não poderiam ser vistas em plena luz do dia, exceto pelos xamãs:

A noite é da imagem, dos mortos e dos outros seres que habitam os cosmos. É quando a imagem, liberta do corpo, pode vagar por lugares desconhecidos, encontrar parentes distantes ou falecidos. A noite é o momento do outro; e esse outro dentro da pessoa yanomami é a imagem, o *utupë*. Entretanto, esse outro não supõe uma dualidade, pois tudo que afeta a imagem também afeta o corpo. (LIMULJA, 2022, p. 67).



Imagem 26 – Cena do filme *Urihi Haromatipë – Curadores da terra-floresta* (2014, 60 min)⁶⁴ de Morzaniel Framari Yanomami. Fonte: *frame* do filme.

Sergio Yanomami (2022), na mesma conversa com Benites e Alvares, fala sobre como sonha quando está na cidade de São Paulo e a diferença enorme que é ele sonhar na aldeia e sonhar na cidade: “no meu sonho, a cidade, de tão alto que são os prédios, estava quase se fechando em cima. Com certeza daqui a pouco eles vão fechar todo o céu com os prédios altos. Não tem terra firme, é puro cimento tapando a terra” (YANOMAMI, 2022, p.3). O sonho dele na cidade me recorda o trecho do texto de Patri “Fronteira, Espaço e Paisagem” (2017)⁶⁵:

Quando se fala do espaço, na cosmologia Mbyá, também se fala dos sonhos... São através dos sonhos que os espíritos mostram o espaço, o lugar para onde se deve ir. Nos movimentamos através dos nossos sonhos, traçando nosso caminho, *jeguatá*. O simples fato de alguém se mudar de uma aldeia para outra tem a ver com os sonhos, deslocamento para uma visita aos parentes, trocas de semente... Através dos sonhos podemos prever e sentir o tempo e o espaço, *Arandu* (*ara*–dia/tempo, *ndu*– escutar/sentir) eles se baseiam nos sonhos. Ouço muito os mais velhos falarem sobre o sonho de irem para um lugar que tenha muita mata e que possam caçar queixada (nosso animal sagrado). Eu sei que é difícil achar um lugar assim atualmente e isso me deixa um pouco triste. Hoje em dia é pouca mata. Está tudo desmatado, com plantação de soja, criação de gado ou é parque, espaço que o próprio governo não deixa entrar – pois também acham que são donos.

⁶⁴ Filme incrível disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=xdQi6eMSrbc> > Acesso em 20 de Março de 2023. Sinopse: Os trovões estão avisando: “a Terra está doente”. Para curá-la, Davi Kopenawa reuniu os xamãs Yanomami de diversas regiões. Com a ajuda do alimento dos espíritos, o rapé yakoana, eles vão tratar os males provocados pelas cidades e doenças dos brancos.

⁶⁵ O texto “Fronteira, espaço e paisagem”, escrito por Patrícia Ferreira Pará Yxapy publicado em *sentidos do chão* (organização Ana Luiza Nobre e Caio Calafate, 2021, FAPERJ) <

https://www.atlasdochao.org/wp-content/uploads/2021/10/sentidos-do-chao_ebook_final.pdf > originalmente publicado no texto “Fronteira, espaço e paisagem”, escrito por Patri. Ajudei-a a revisá-lo quando estávamos em Olinda (PE), na sede do VNA, conforme ela me pediu. O texto faz parte do livro *Xadalu – movimento urbano*, que narra a trajetória do artista porto-alegrense Dione Martins, o Xadalu. O projeto tem financiamento do Pró-Cultura RS/FAC. O livro digital está disponível em <http://jonerproducoes.com.br/wp-content/uploads/2017/04/jonerproducoes_livro_xadalu.pdf> e no catálogo do 3º Fronteira Festival.

Sonhar provoca o encantamento do mundo. Nunca me pareceu tão importante sonhar as imagens:

As sonhadoras são as mães, são elas que sonham. São as mães que fortalecem e levam esse sonho adiante. Quando as mulheres são desmatadas, esse sonho fica um pouco bloqueado para a gente entender o que é. Esse sonho bloqueado e confuso pode fazer a gente chegar ao fim do mundo sem perceber. Às vezes, as mulheres não têm tempo para sonhar e, quando sonham, são desmatadas, são cortadas e derrubadas como mata mesmo, como floresta. E aí vem essa pandemia que nos mata todos os dias, mas não é só a pandemia de coronavírus que está matando nós, mulheres. Esse desmatamento feminino do *kunhãgue reko* (modo de ser feminino) é a própria fúria do *tata* (fogo) e *tata* é doença. (BENITES, 2022. p. 10).

2.5 A terra é a mãe de todas as lutas⁶⁶

Botei meu ouvido no chão
Para escutar os balanços da aldeia.

Mayá Maria Muniz

Olho é uma coisa que participa o silêncio dos outros
Coisa é uma pessoa que termina como sílaba
O chão é um ensino.

Manoel de Barros

Uma das memórias que possuo de criança é de minha mãe dizendo como gostava do cheiro de bosta de vaca. Um cheiro que a transportava para sua infância, em uma pequena roça entre Itapuranga e Uruana, cidades do interior de Goiás. Outras das memórias que tenho desta mesma roça são de ouvir estórias que falavam sobre uma pedra preciosa dentro do coração do boi, haveria que ter sorte para encontrá-la. Nunca encontrei pedra preciosa, mas vi meu primo levar um coice no peito, criação virar alimento, espiga de milho virar boneca, o lugar onde meu bisavô morreu cortando lenha, tia luzia encantar cobras. Essa minha tia foi picada duas vezes e não teve nada, porque ela benzeu a cobra e se benzeu também. Ela é uma das poucas pessoas que sabem benzer cobras. É um ofício, né? Uma missão que não pode ser ensinada para qualquer pessoa, porque senão esse poder enfraquece.⁶⁷

⁶⁶ Fala de Sônia Guajajara, liderança indígena brasileira e primeira-ministra do Ministério dos Povos Indígenas do Brasil, no Governo Lula (2023).

⁶⁷ Na conversa n.2 de *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, envio para Michele uma videocarta falando dessa roça e da terra.

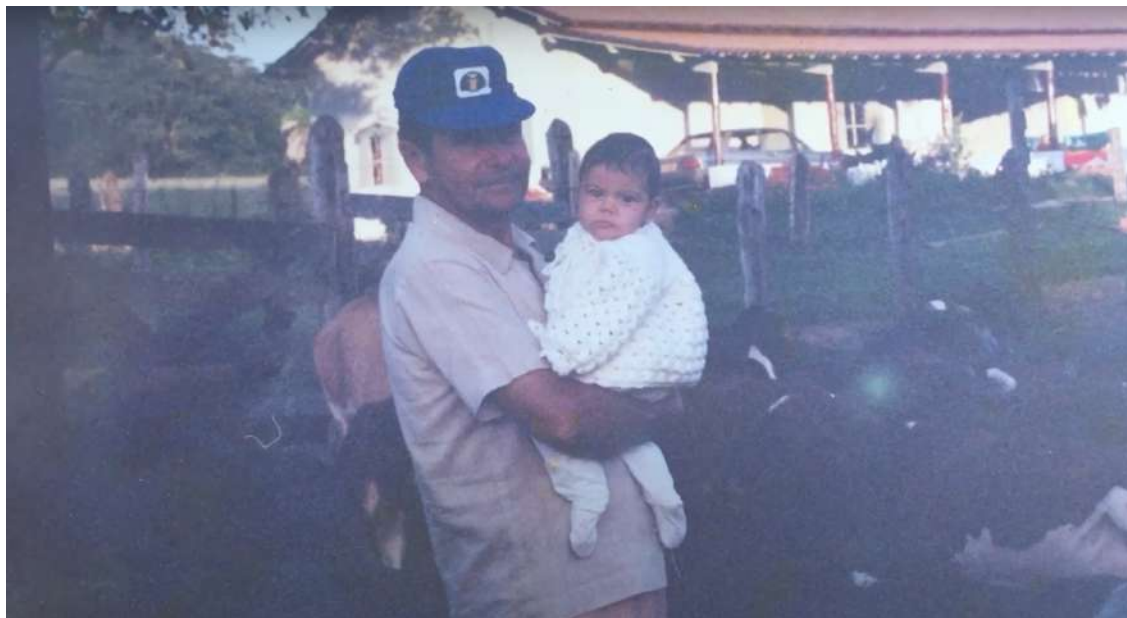


Imagem 27 e 28 – Na primeira fotografia, Tio Nígrim, apelido do meu tio Sinval, e eu, no meio do curral, na roça da nossa família. Na segunda, uma foto da cozinha da casa de minha bisavó Otávia, na infância eu a chamava de “vovó velhinha”. Fonte: A autora.

A paisagem dali foi se transformando, até a terra em que se planta diminuir muito e tudo virar pasto. Existem lugares hoje que possuem mais boi do que gente. Em Goiás, a pecuária é época⁶⁸ de usar botas, comer pamonha, ouvir os sons do casco no asfalto, cheirar a poeira vermelha do Centro-Oeste. Boi também é churrasco, festa, encontro, e aproveitar tudo na carne,

⁶⁸ A pecuária é um evento social muito importante nas cidades de Goiás. Geralmente acontecem em Julho, já que antigamente era mais friozinho e facilitava para todas as pessoas colocarem suas botas de *cowboy* e comer pamonha quentinha. Hoje em dia, como todo a quentura tomou conta do nosso planeta, julho é mais quente que antes, porém as pessoas continuam esses costumes.

até a bola de boi em assentamentos mágicos.⁶⁹ Mas, em Goiás, a pecuária mata, o agro come terra, desapropria, envenena e devasta. Tudo deixa de existir. A fartura vira míngua. A terra vermelha vira sangue e mancha o pé, marcando caminho nos currais de gente desembestadas. Mais jovem, eu me perguntava se existiam formas justas, não destrutivas, de se relacionar com a terra, para que eu não precisasse destruir minhas memórias afetivas da roça e o que eu mais gostava do jeito de ser caipira. Ailton Krenak, em seu mais recente livro, *O futuro é ancestral* (2022), acredita e me faz acreditar junto:

Na possibilidade de proporcionar experiências que formem pessoas capazes de realizar tudo que for necessário na vida: sem medo de ter cobra dentro d'água ou de levar um coice⁷⁰. Porque tudo isso é integrado, são experiências fundamentais para se perceber como sujeito coletivo, para aprender que não estamos sozinhos no mundo. (KRENAK, 2022, p.116).

Em Goiânia, onde nasci, dizemos que quando alguma pessoa é sábia, ela tem uma ciência das coisas. Lendo o livro *A Escola da Reconquista* (2022), de Mayá Maria Muniz, professora Tupinambá e tia da cineasta Olinda Wanderley – Yawar Tupinambá, em um dos capítulos chamado *Todo índio tem ciência*, nos conta a mesma coisa: ter ciência é possuir um conhecimento da terra, um conhecimento tradicional, é saber fazer o chá certo para a dor certa, saber a receita para fazer coisas de maneira intuitiva, acreditar na ciência das plantas, nas agências vegetais, animais e dos fungos no mundo; saber que, para se fazer pão de queijo, precisamos de quatro copos de polvilho, três de queijo e que o contrário é para fazer biscoito de queijo. Foram sobretudo as mulheres que inventaram as bases da ciência, gerando um quintal que tinha de tudo: flores, alimento, ervas medicinais. No quintal da minha bisavó, fotografia abaixo⁷¹, tinha tudo isso e no quintal da minha vó também. Ela explicava o que minha mãe e as mulheres indígenas me explicam hoje: a comida tem o remédio. O saber ancestral feminino abraça a complexidade do cultivo, rompe a monocultura das roças, a monocultura do pensamento e refloresta mentes, como diz Célia Xakriabá.

Na conversa n.3 de *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, na videocarta de Graci para Michele, Graci rememora os tempos em que morava no Mato Grosso do Sul e da caminhada

⁶⁹ A bola de boi é muito utilizada na Umbanda e Candomblé em rituais, trabalhos e assentamentos. Também chamada de bezoar, é uma estrutura circular sólida, formada no interior do sistema gastrointestinal por agregação, geralmente, de compostos alimentares e/ou pelos.

⁷⁰ No livro, Krenak conta como levou um coice de uma égua do seu irmão quando criança e que isso o fez perceber os limites entre ele e a natureza, de que a natureza não estava a serviço dele, mas atuava também sobre ele.

⁷¹ Todas as três fotografias que abrem este assunto estão na conversa n.2 de *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, na videocarta que eu envio para Michele.

Guarani-Kaiowá: “somos povos sem fronteira de fato”. Narra a saudade que tem de morar na aldeia (na época, ela morava em uma cidadezinha perto da Aleia Pankararu, em que vive atualmente), uma saudade dos ancestrais, dos parentes... O cheiro da terra vermelha, gostava de olhar o luar à noite, imaginando mundos. Mas interrompe sua saudade, de corpo presente: “a gente sempre se reinventa.”



Imagem 29 – O quintal de minha bisavó e o seu poço. Fonte: A autora.

Quando eu estava nos *pueblos* Maya, na Guatemala, a Flor me contou sobre a *milpa*. *Milpa* é uma plantação ancestral, onde o manejo da terra faz crescerem juntos: milho, *miltomate* (um tomate verde pequeno, típico), *chilacayote* (um tipo de abóbora), fava e feijão. Com a *milpa*, todos esses alimentos coexistem e compartilham da terra, uma planta colaborando com o crescimento da outra e com ciência, dando todos os nutrientes que a terra onde nascem e o corpo humano precisam para ser saudáveis. As roças Guarani-Kaiowá, no Mato Grosso do Sul (Brasil), são um pouco parecidas. A terra ali também é vermelha sangue, indígena. Certa vez, uma outra amiga Kaiowá, a John Nara, me contou que é preciso “deixar a sujeira” na roça, pois as plantas que crescem juntas são colaboradoras umas das outras e é importante conhecer qual planta, de fato, precisa “limpar” e qual lua é melhor para realizar este serviço. Essas são estratégias complexas de plantio para manter a terra nutrida. A terra, como indissociável à vida humana, estende-se aos modos de ser, sentir, pensar e agir: temos as mesmas propriedades químicas da terra:

Adoro o fato de que os genomas humanos sejam encontrados em apenas cerca de 10% de todas as células que ocupam o espaço mundano que chama de meu corpo: os outros

90% das células são preenchidos pelos genomas de bactérias, fungos, protistas e que tais, alguns dos quais tocam uma sinfonia necessária para que eu esteja viva e outros que estão de carona e não causam a mim, a nós, nenhum dano. (HARAWAY, 2022).

A terra guarda as histórias. Em nossas peles, da paisagem, inscrições do tempo. As raízes se comunicam, falam entre si e com outros seres, de forma subversiva, em silêncio. A língua da terra guarda o caminho dos pés que pisaram nela, dos fluídos de suor, sangue e gozo que a ela umedeceram, dos ossos que a fecundaram: “os orgasmos, assim como a terra, são de quem os trabalha”, um chamado das mulheres zapatistas:



Imagem 30 – Lambes das mulheres Zapatistas, México. Fonte: A autora.

As veias do corpo desenham a cartografia de cada espaço que habitamos, demarcam nossos territórios vivos, invisíveis debaixo da pele. A pele, esse órgão extenso que também sente. Todo o corpo é zona de prazer. Aliás, sempre achei meio esquisito atribuímos ao coração todas as manifestações de sentimentos, enquanto é a pele que arrepia e transmite ao cérebro as sensações básicas de quente e frio e até as pulsantes, como o tesão. Quando nos abraçamos, o espaço vazio que habita entre um corpo e outro – é uma fronteira. O momento em que os outros reagem em relação a mim, o momento do confronto – fronteira. Segundo Mohanty (2003, p. 250): “as diferenças e as fronteiras de cada uma de nossas identidades nos conectam mais que o que nos separam. É assim que, nesse caso, a tarefa consiste em forjar solidariedades informadas e autorreflexivas entre nós”. A fronteira do humano. Bicho que é bicho não se importa se é filhote seu, cuida. Todo corpo é uma fronteira? Possuir, além da tensão, o tesão pelas fendas e rachaduras: “não temos mais do que nossa pele”, diz uma camponesa mexicana sem-terra que participa de uma forma de manifestação (que inventaram), usando seus corpos como lugar de resistência política e social, no filme *Los desnudos* (2012, 13 min), de Clarisse Hahn, elas protestam nuas, reivindicando suas terras:



Imagem 31 – As camponesas sem-terra mexicanas reivindicando suas terras no filme *Los desnudos* (2012, 13 min), de Clarisse Hahn.

As camponesas sem-terra mexicanas conversam com as camponesas sem-terra brasileiras e com as mulheres ameríndias, no sentido de que as terras que habitam e cultivam não as pertencem, elas são apenas cuidadoras desse pedaço de chão. E por que cuidar daquilo que não nos pertence? A resposta tem a ver com toda a cosmovisão ameríndia que entende todos os seres e a natureza como detentores de direitos e autonomia. Nada pertence a ninguém, porque a vida não é privada, ela é coletiva. E, se temos a mesma propriedade química da terra, ela é nossa parente. Pensamento que se conecta com Patri amamentar uma criança que não era “dela”, mesmo sem leite. Sobre essa cosmovisão, Patri escreve em seu texto “Fronteira, Espaço e Paisagem” (2017)⁷²:

Para os não-indígenas existem diferentes categorias para os espaços, para nós Mbyá, não existe separação entre espaço, território, paisagem, lugar e região. Tudo isso para gente é a *Yvy Rupá*. Também não existe a separação entre natureza e o humano. Para nós não existe espaço individual e antigamente não existia um território delimitando, ou seja, demarcado, definido de forma que essa delimitação obedeça a uma relação de posse ou de poder.

⁷² O texto “Fronteira, espaço e paisagem”, escrito por Patrícia Ferreira Pará Yxapy, publicado em *sentidos do chão* (organização Ana Luiza Nobre e Caio Calafate, 2021, FAPERJ) <

https://www.atlasdochao.org/wp-content/uploads/2021/10/sentidos-do-chao_ebook_final.pdf > originalmente publicado no livro *Xadalu– movimento urbano, que narra a trajetória do artista porto-alegrense Dione Martins, o Xadalu. O projeto tem financiamento do Pró-Cultura RS/FAC. O livro digital está disponível em*

<http://jonerproducoes.com.br/wp-content/uploads/2017/04/jonerproducoes_livro_xadalu.pdf> e posteriori, no catálogo do 3º Fronteira Festival.

Quando falamos em espaço, é impossível não falar sobre as modificações dos espaços e nisso incluímos as fronteiras que foram impostas pela sociedade não indígena. São muito poucos os espaços que não foram modificados pelo homem (brancos e povos ancestrais) ao longo da história e alguns desses espaços foram modificados pela própria natureza e todos eles possuem um passado histórico e foram transformados pela organização social, técnica e econômica daqueles que habitaram ou habitam os diferentes espaços.

As alterações espaciais feitas pelo homem branco aconteceram desde a primeira chegada dos não-indígenas na América do Sul, até a monocultura e criação de gado, transformando assim o espaço natural. Desta maneira, com o passar do tempo, o processo de transformação e produção do espaço foi se intensificando, como dizem os “juruá kuery” (os não indígenas), devido aos avanços das tecnologias que permitiram à humanidade melhorar sua capacidade de desenvolvimento. Isso acontece desde quando os humanos aprenderam a produzir ferramentas e estratégias de cultivo que auxiliassem na produção e extração de alimentos.

Há uma grande diferença das modificações espaciais feitas pelos não indígenas e os povos tradicionais. Dessas modificações, as mais drásticas e visíveis para mim são os avanços das cidades, em que cada espaço é como um quadrado cercado, individual e gerador de lucro. Creio que a criação desses espaços individuais foi perpetuada desde a chegada do primeiro homem branco em nossas terras, um grande exemplo são as capitânicas hereditárias. Na cosmologia Mbyá-Guarani, a terra não pode ser vendida nem ser de ninguém. O espaço não pode ser capitalizado. Mesmo que cada família tenha sua casa, esse espaço não pertence a ela, como propriedade, mas como um espaço de partilha com a própria terra. A respeitamos e respeitamos cada ser que usufrua de seu espaço, como animais e plantas. Atualmente, temos que lutar para ter nosso

espaço coletivo, se não há demarcação, não há terras para nós. No mundo branco, cada quadrado é de alguém.

Essa também é a premissa de *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!* (2020, 70 min), o filme narra a luta Maxakali para reestabelecerem-se em sua terra, como resume a sinopse do filme:

Antigamente, os brancos não existiam e nós vivíamos caçando com os nossos espíritos *Yãmĩxop*. Mas os brancos vieram, derrubaram as matas, secaram os rios e espantaram os bichos para longe. Hoje, as nossas árvores compridas acabaram, os brancos nos cercaram e a nossa terra é pequenininha. Mas os nossos *Yãmĩxop* são muito fortes e nos ensinaram as histórias e os cantos dos antigos que andaram por aqui.

Em conversa com Sueli Maxakali⁷³, ela disse que o seu sonho é deixar os netos com a terra demarcada, uma terra com água e com floresta, bem diferente das que os não indígenas colocaram o povo para morar:

A minha luta, ela não parou por aqui. Porque sem a demarcação nossa, sem a nossa terra... [não sobrevivemos] ... Porque nós somos filhos da terra, porque é onde que o barreiro e o lobo fez uma filha. [O lobo] fez sexo numa barreira. Aí que nasceu uma menina. Aí que nós surgiu, o nosso povo Maxakali. Essa história é muito forte. Nós somos filhos da terra. E hoje, nós tem pouca terra.

A mítica Maxakali da origem do povo⁷⁴ narra a estória da primeira mulher Maxakali, nascida do barreiro (*Putõõy*) e do *Kokexkata* (lobo-guará). O lobo-guará transou com a terra e, da vagina do barro, nasceu o povo Maxakali⁷⁵ – representado pela primeira mulher. Segundo a pesquisadora Joana Brandão (2022):

A agência feminina *Tikmũ'ũn* tem uma profunda conexão com elementos da terra. ‘Barro é vivo [...] *Õn* (mulher) veio do barro’, afirmou a anciã Noêmia Maxakali (Macedo, 2017: 106). O barro em que foi esculpida a vagina de onde surgiu a primeira mulher – *Putõõy* – é a quem a mulher *Tikmũ'ũn* chama de “mãe terra” e com quem

⁷³ A conversa, consta na íntegra, nos anexos da tese.

⁷⁴ Ver Claudia Magnani (2018), Roberto Romero (2022) e Joana Brandão (2022).

⁷⁵ “Antigamente, havia um índio (*mõnãyxop*) que vivia só, apenas um. Os *Tikmũ'ũn* não existiam então. Ele fez o sexo da mulher (*ũkox*) no barro e transava; transava com a vulva do barro e então ia para a roça. Plantava banana, mandioca, inhame, batata... Tudo isso ele plantava. Uma jovem muito bonita então surgiu do barreiro (*putõõy*) e saiu à procura dele. “*Õtak, õtak*, meu pai! meu pai!”. O índio ouviu sua voz e falou: “quem será essa pessoa que me chama de pai?”. A menina se aproximou dele: *Õtak!* Meu pai! O que é? Respondeu o homem. Minha mãe me ganhou do barreiro (*putõõy*)”. Trecho da “história das miçangas verdes” (*Xap yixux hãm ãgtux*), contada por Delcida Maxakali (Versão integral in: LAGROU (org.), 2016, p. 241-253).

ela conversa toda vez que precisa de barro para fazer as panelas, tão importantes nos tempos ancestrais para efetivar a socialidade *Tikmũ'ũn* por meio da comensalidade. (TAVARES, 2022, p. 246, grifo da autora)

Assim, “a terra é espírito também, porque os *tikmũ'ũn* saíram da terra” (MAXAKALI et al, 2008:139). A terra é espírito, possui agência e ontologias, assim como os elementos da natureza, para a maioria dos povos ameríndios e povos tradicionais. Quando eu estava na Guatemala, visitando a Flor em meu trabalho de campo, conheci um vulcão. A Flor já havia me dito que todos os seres da natureza são entidades na cosmologia Maya. Fizemos minha cerimônia do fogo, minha cura pessoal, para todos os quatro elementos e quatro pontos cardinais: ela me apresentou para estes espíritos, dizendo meu nome completo e onde eu nasci. Dias depois, fomos para a cidade de Momostenango (Guatemala), no dia *Wajxaqib' B'aatz*, ano novo lunar Maya, para as cerimônias dos fogos sagrados, conduzidas por xamãs como a Flor. Os fogos eram oferecidos em cinco montanhas diferentes. Em cada montanha, fizemos cinco fogos que alimentávamos com nossas oferendas.⁷⁶ Depois que fui apresentada para essas divindades em minha cerimônia, eu podia agora me apresentar sozinha, sempre guiada por Flor, para as cinco montanhas que eu conheci e para cada fogo. Em cada fogo, invocamos todos os seres, visíveis e invisíveis, humanos e não humanos.

Foi depois desse processo todo de aprendizado que eu conheci o vulcão Pacaya. Começou assim: eu estava andando pelas ruas da cidade de Antigua (Guatemala), embebida pelos três vulcões que a cercam: Vulcão Água, Vulcão Fogo e o Vulcão Acatenango — todos ativos, e, vi uma *tienda* que oferecia passeios para vulcões. No dia seguinte, eu já estava pronta para conhecer o Vulcão Pacaya. Para ir até lá, subimos uma trilha sem obstáculos, mas que são 3km de pura subida, até chegarmos em uma das partes onde podemos ver o pico do Pacaya. Parte do caminho fiz a pé, mas depois subi a cavalo (o forte e doce Champion). Os cachorros do *pueblo* iam conosco. Havia muitas crianças (a maioria subiu sozinha) e, chegando lá em cima, com as pedras quentes e o bafo do vulcão, fizemos *marshmallow*. Mal posso esperar pra levar as crianças da família — pensei. Estava nublado, uma pena, mas o baile da neblina com o hálito do vulcão tinha cheiros, sons e textura extraordinários. Me senti em outro planeta, sendo de outro planeta. Ali com aquele vulcão bebê de 61 anos e suas lavas que sedimentam e criam montanhas. Cada substrato é uma gramática tão ancestral que marca na própria terra a passagem do tempo. Cada sedimentação do vulcão é como um calendário histórico da sua existência, uma certidão de nascimento. É como se ele contasse, pelas marcas da sua terra, tudo o que viveu. A sedimentação ali contava que a última erupção de Pacaya havia sido há 9 meses, achei

⁷⁶ Contarei com mais detalhes as cerimônias do fogo na Conversa com a Flor (Capítulo 3).

auspicioso com o ano novo lunar, o ciclo lunar Maya, o fogo e as bênçãos brincantes dessa forma-força Pacaya. Foi quando disse ao vulcão: “olá, Pacaya, me chamo Sophia Ferreira Pinheiro e quero seguir meu caminho contigo dentro de mim. Tive medo de chegar até aqui. Obrigada por me ensinar”.

Ali daquele barro do vulcão, consegui ver o povo Maxakali nascendo. Consegui ver toda a Abya Yala nascendo. O vulcão estava ali, testemunhando a história ancestral de cada pessoa deste planeta, o vulcão é testemunha da nossa passagem pela terra (nascendo e morrendo, em espiral). A terra guarda as histórias – o fogo forja as memórias. Esses são os princípios do pensamento espiralar ancestral:

O olhar e a voz dos antepassados asseguram a existência, pois sua lembrança garante a produção da própria memória. Assim, enquanto os ancestrais de nós se lembrarem, nós ainda seremos. Nos cantos-imagens, nas imagens-canto, na dança, e ainda nas pinturas e grafias corporais são eles que ainda de nós se recordam e mantêm a permanência desejada. (MARTINS, 2019, p. 213).

Enquanto as terras se lembrarem, nós ainda seremos 

Nossa maior ancestral, chão das memórias de infâncias e das árvores que nasceram cada pé de povo e suas estórias enraizadas no afeto.

A professora Mayá Maria Muniz canta (MUNIZ, 2022, p. 75):

Terra meu corpo
Terra meu corpo

Água meu sangue
Água meu sangue

Ar meu sopro
Ar meu sopro

E fogo meu espírito
E fogo meu espírito

2.5.1 Por uma ontologia da terra, para nossa memória larga

Somos nós, seres humanos, que vamos acabar enquanto espécie se não respeitarmos a terra como o organismo vivo que ela é.

– Ailton Krenak

Em Mbyá-Guarani, uma possível tradução para *tekoa* é território ou aldeia. *Teko* é uma palavra que contém tudo *o que se é e o modo de vida comunal*, ou de forma literal, vida. Dentro dessa *nhe'e* (alma-palavra), há a dimensão da pessoa e há a dimensão das outridades. Recentemente, aprendi outra tradução possível para de “*tekoa*”⁷⁷. Leandro Kuaray me contou sobre o sufixo “a”: em Mbyá, indica ação, movimento. Desta maneira, uma outra tradução para *tekoa*, pode tornar-se: *onde a vida acontece*. Achei muito bonita esta tradução para *tekoa*, porque o território, a terra, a aldeia é o lugar onde a vida acontece, revelando como o léxico Guarani é poético. Uma palavra é capaz de traduzir toda uma filosofia de vida, carregando dentro do seu significado um espaço comunitário onde o cotidiano se cumpre. Uma filosofia que acompanha cada ser Guarani, estando dentro de seu território ou não. Afinal, há o pé no chão e há a terra que vive dentro do coração. Uma práxis ontológica da terra que atravessa o ser e o tempo. Por isso, aldeia também virou verbo. Aldear a política, por exemplo, é uma estratégia para a vida – indígena – continuar acontecendo.

Uma provável ontologia da terra é sentir, pensar e agir em estruturas essenciais. O chão é um *ente*; portanto, suas estruturas ontológicas devem ser explicitadas fenomenologicamente:

⁷⁷ Como me explicou Leandro Kuaray, quando estávamos lançando nosso livro *Teko hypy: a origem do mundo - uma narrativa Mbyá-Guarani*: <https://www.youtube.com/@tekohypy>

uma tentativa de estabelecer uma ética, ou uma política ou uma pedagogia capaz de operar essa passagem da banalidade da existência cotidiana capitalista para uma forma de ser e estar-no-mundo em que possamos “escapar dessa distopia” (KRENAK, 2022, p. 54) para

voltar a aprender a respirar e pisar na terra suavemente. Como nos ensina o cientista Antônio Nobre, é preciso colocar a nossa cabeça na altura do nosso coração. Precisamos voltar a viver no ritmo do nosso pulso, no ritmo da natureza – e não forçar a terra a se adaptar à demanda de bilhões de seres humanos (KRENAK, 2022, p. 54).

E descansar nas fronteiras... Fazer delas redes. Redes que deem e descansem muitos tipos de seres. As fronteiras na realidade não existem – são imaginadas, impostas pela colonização para o controle identitário, político e territorial dos povos tradicionais. “Tudo era uma grande aldeia antes de ter fronteira.” (YXAPY, 2017). A fronteira não é meramente espacial, é um afastamento da compreensão do outro. A ação policial do indigenismo brasileiro reprimia a mobilidade das famílias indígenas, forçando-as apenas para o interior de terras demarcadas. Foi a Constituição Federal de 1988 que, na teoria, garantiu o direito de ir e vir a toda/o cidadã/ão brasileiro, e o respeito à mobilidade tradicional Mbyá começou a ser discutido. É preciso caminhar para descolonizar. Caminhar para ver a terra. Como me disse Ariel Ortega: “o que vivemos é um suposto processo de colonização porque enquanto tivermos mato e floresta nunca seremos colonizados.” Assim, caminhamos junto com os nossos seres espirituais, “chamamos os mestres das matas, os encantados das florestas para vir nos orientar, nos dar forças” (MUNIZ, 2022, p. 74).

Já que as fronteiras foram inventadas, Silvia Federici (2017) nos diz que “na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados” (Ibid., p. 35); assim, a fábrica é “o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho” (Ibid., p. 35); o cercamento das terras é análogo ao controle dos corpos das mulheres. Processo de dominação que, para o ecofeminismo, inicia-se com a dominação da própria natureza, uma vez que esta foi colonizada, “torna-se necessário encontrar novos espaços para a colonização, porque, caso contrário, a acumulação de capital pararia. Os únicos espaços restantes são os que ficam dentro – dentro de plantas, de animais e do corpo das mulheres” (MIES & SHIVA, 2021, p. 431). Nessa lógica patriarcal do extrativismo ontológico, Isabelle Stengers (2015) salienta que a expropriação funda a exploração, deste modo, a expropriação de terras e de modos de ser explora o corpo que produz trabalho e vida. Portanto, a expropriação da terra é também uma

expropriação da mulher na sociedade capitalista que vivemos. Alijar a mátria da construção de um povo é estratégia fundante para legitimar o pensamento androcêntrico e ocularcêntrico.

A dívida histórica com nossa maior ancestral jamais será paga, e o grande questionamento é do/a sujeito/a moderno em relação às tecnologias de fabricações de existência, entre o ser e como as coisas poderiam ser: há uma distância enorme entre a nossa capacidade científica de imaginar o fim do mundo (o atual Antropoceno) e a nossa incapacidade política de imaginar o fim do capitalismo – este, produz uma descontinuidade ontológica da espécie. Já Donna Haraway (2016) nomeia uma das possibilidades do Antropoceno como *Plantationceno*, em decorrência da devastação da paisagem para monocultura e mão de obra escravizada (*as plantations*) – marcador da deformação da superfície terrestre pelo colonialismo.

Em *Ecofeminismo*, livro escrito em 1993, pela socióloga Maria Mies e pela filósofa Vandana Shiva, as autoras trazem uma discussão extremamente relevante para pensar as ontologias da floresta e suas relações com as mulheres: “a diversidade é o princípio do trabalho e do conhecimento das mulheres” (Ibid., p.278):

A biodiversidade é uma categoria relacional na qual cada elemento adquire características e valor por meio de seus relacionamentos com outros elementos. A biodiversidade foi ecológica e culturalmente incorporada. A diversidade é reproduzida e conservada por meio da reprodução e conservação da cultura, em festas e rituais que não só celebram a renovação da vida, mas também oferecem uma plataforma de testes sutis para seleção e propagação de sementes. A visão de mundo dominante não considera esses testes científicos porque não têm origem no laboratório e no enredo experimental; entretanto eles são parte integrante da visão total de mundo e do estilo de vida das pessoas e são realizadas não por homens de jalecos brancos, mas por mulheres de vilarejos. Como o fato é que a rica diversidade biológica na agricultura tem sido preservada, eles são sistematicamente confiáveis. (MIES & SHIVA, 2021, p. 283).

O conhecimento dessas técnicas contra a monocultura pode ser alternativas berrantes para as imagens do mundo, na construção desses imaginários como conhecemos. E talvez desta maneira, consigamos experienciar para saber nomear – ou não – o nosso fim do mundo (que pode ser essa nossa lonjura do centro da terra⁷⁸). O Antropoceno, para Ailton Krenak, “tem um sentido incisivo sobre a nossa existência, a nossa experiência comum, a ideia do que é humano. O nosso apego a uma ideia fixa de uma paisagem da Terra e de humanidade é a marca mais profunda do Antropoceno” (2019, p. 58). Visualizar, como convida Ailton Krenak, uma junção

⁷⁸ Um novo estudo sugere que o núcleo interno da Terra parou de girar na mesma direção que o restante do planeta, e pode até estar girando no outro sentido: <https://www.terra.com.br/byte/ciencia/parece-que-o-nucleo-da-terra-parou-de-girar-quais-as-consequencias-disso,b1632861e62b12a51e2b1631be0b0c82qiv43quo.html>

dessas imagens-índice – as que pensamos e as que nós temos: “existe muita coisa que se aproxima mais daquilo que pretendemos ver do que se podia constatar se juntássemos as duas imagens: a que você pensa e a que você tem. Se já houve outras configurações da Terra, inclusive sem a gente aqui, por que é que nos apegamos tanto a esse retrato com a gente aqui?” (KRENAK, 2019, p. 58). A que você pensa e a que você tem: por uma ontologia da terra, para nossa memória larga. Célia Xakriabá, na Primeira Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília (2019), em cima do carro de som de frente à Biblioteca Nacional, proferiu, com punho em riste:

Como é que esse governo vai fazer, como é que a ciência vai fazer, como é que o capitalismo vai fazer o dia que acabarem todas as árvores do planeta? Por que o dia que acabar todas as árvores, nós queremos saber, onde é que vai escrever essa caneta? Nós, mulheres indígenas, continuamos aprendendo muito mais com a árvore viva do que com o papel morto. [...] Vai ser nós, mulheres indígenas, com nossos corpos, que vamos descolonizar a sociedade brasileira que tem matado a nossa história e a nossa memória. (Trecho do meu caderno de campo, 2019)

Diante desse ponto de catástrofe, é no âmbito doméstico das aldeias que os cuidados com a alimentação, cultivo de plantas, processos curativos com ervas, educação sobre sexualidade e do modo de ser dão-se. Esses corpos então operam como elásticos e duros, conforme as necessidades, na fricção e não na metáfora (KRENAK, 2019, p. 27) das experiências desses corpos em circulação pelo mundo. Podem ser elásticos à medida que precisam agir politicamente e são duros no trato com o capitalismo e a demarcação de suas terras, por exemplo. O ponto está em qual ou como os agentes externos a esse corpo – os brancos e suas epistemologias – estimulam a colisão entre as formas de viver. Até que ponto uma educação cosmopolítica pode ajudar não indígenas a superar essas formas deficientes de cuidado?

Procurando referências filosóficas para “ontologia”, fui até o meu pai⁷⁹. Eis que descobri um artigo dele, de 2018, mesmo ano de seu falecimento⁸⁰, em que ele discute sobre educação e ontologia, na obra *Ser e Tempo* (2012), de Heidegger. Surpresa minha, entre os escritos, havia trechos sobre o cuidado, o sentir, o pensar e agir, como aspectos essenciais do ser-no-mundo e a abertura de pontos brilhantes para pensar as pedagogias da terra. Obrigada pai, por ter conversado comigo durante a tese:

O fato é que a noção de cuidado – como conjunto de ocupações com as coisas e

⁷⁹ Que era professor adjunto na Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Goiás, onde lecionava Filosofia da Educação.

⁸⁰ Por ironia do destino, meu pai falecera por deficiência sua de cuidado consigo. Ele estava fechando as notas finais do semestre na UFG, onde dava aulas, e não quis ir a um médico checar o que estava lhe causando dores abdominais horrendas.

preocupações com os outros – se torna, cada vez mais, um conceito-chave em diversas áreas do conhecimento, da política, da ética, da saúde e da educação. Em sua cotidianidade, a pessoa vive formas deficientes de ocupação e preocupação – o ser, por um outro, contra outro, sem os outros; o passar ao lado de outro, o não se sentir tocado pelos outros. (FERREIRA JR., 2018, p. 439).

Gaia, nossa mãe, para algumas culturas, é provedora (imanência) do alimento e da manutenção dos modos de ser e dá sentido à nossa existência humana (transcendência). No senso comum, nomear a Terra como Gaia é trazer para essa nomeação aspectos socioculturais destinados à imagem da mulher maternal, que gera a vida, que cuida e que é um ser quase divino – de acordo com a moral e os bons costumes da sacrossanta família. Isabelle Stengers (2015) nos traz então uma Gaia despida desses valores éticos, estéticos e que não é um ser inerte, mas também não é um ser ativo, já que Gaia age por uma ética de cuidado outra: “trata-se de pensar aqui a intrusão, e não o pertencimento” (STENGERS, 2015, p. 49) de Gaia, – ou seja, “associar um agenciamento de processos materiais que não pede nem para ser protegido nem para ser amado” (Ibid, p. 81). Lógica que opera tanto para Gaia quanto para as mulheres indígenas, já que não é reparável a exotização, a violência, a destruição, a colonização e o acabamento da história à qual elas estão submetidas. Stengers completa:

Ela era anterior ao culto do amor materno que tudo perdoa. Uma mãe, talvez, mas irascível, que não se deve ofender. E ela é anterior à época em que os gregos conferem a seus deuses o sentido do justo e do injusto, anterior à época em que eles lhes atribuem um interesse particular por seus próprios destinos. Tratava-se, antes, de ter cuidado para não ofendê-los, para não abusar de sua tolerância. Imprudentemente, uma margem de tolerância foi de fato ultrapassada, é o que os modelos dizem cada vez com mais precisão, *é o que os satélites observam e é o que os Inuit sabem*. E a resposta de Gaia seria possivelmente desmesurada em relação ao que nós fazemos, um pouco como um dar de ombros provocado pelo leve toque de um mosquito. Gaia é suscetível, e por isso deve ser nomeada como um ser. Já não estamos lidando com uma natureza selvagem e ameaçadora, nem com uma natureza frágil, que deve ser protegida, nem com uma natureza que pode ser explorada à vontade. A hipótese é nova. (STENGERS, 2015, p.51, grifo meu)

É nesse processo de criação de imagens que nos deparamos com a potência ontológica das imagens. Realizar um filme nesse tempo do “senti de fazer” e no tempo da encruzilhada transborda com o manejo das sementes e os sentidos desses deslocamentos que operam na criação dessas imagens de fim do mundo, um imaginário alimentado por muitos filmes, séries, fotografias com narrativas apocalípticas. Ora, a produção de imagem dessa dificuldade da perpetuação desses modos de existência, de sobrevivência e até das condições burocráticas – mesmo com a atual facilidade dos deslocamentos – é um índice do fim do nosso mundo. Imagens-índice de onde estamos e quem somos, é tornar visível um aspecto muito

comum ao brasileiro médio que é (em exemplo raso, obviamente) um simples se deslocar até a casa do vizinho, para levar um pedaço de bolo e ganhar depois a muda de uma planta.

2.5.2 Fecundar o chão

Aqui, o Antropoceno insere-se na possibilidade de compreensão de mundos através das imagens, em conformidade com a domesticação das plantas e o amansamento (XAKRIABÁ, 2018) das técnicas não-indígenas. Utilizo o conceito de amansamento, empreendido pela autora, como uma técnica indígena para epistemologias não-indígenas, como a educação, o cinema e a ciência, conceito por ela abordado em sua dissertação de mestrado. Patri e eu participamos, com Célia Xakriabá, do Encontro da Educação – XI Fórum da Rede Kino de tema “Mulheres e a Terra”, realizado durante a 14ª CineOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto, em uma de suas falas, ela narrou a história de uma matriarca que estava construindo casas de barro no núcleo de Saberes Ancestrais da UFMG, acompanhada de arquitetos/as da Universidade. Uma profissional ali presente pergunta à matriarca quanto tempo a casa que estavam construindo duraria, ao que a matriarca responde: “depende do cuidado e do tempo, mais ou menos 5 anos”. A arquiteta, como uma boa profissional preocupada com o bem-estar das famílias e de boa intenção, diz que a equipe poderia pensar em tecnologias e materiais que permitissem que as casas durassem muitos anos, talvez a vida toda. Compreendendo a deslógica não-indígena, a matriarca pacientemente explica que as pessoas não queriam casas que durassem a vida inteira – até por que, na deslógica não-indígena, famílias como aquelas são as primeiras a morrer ou terem suas casas destruídas pela enchente, por exemplo. As casas precisavam acabar, cair, se deteriorar com o tempo... Pois, se as casas não acabassem, como ela e as outras pessoas da aldeia ensinariam aos mais jovens como a casa era construída? É preciso ter fim. Terminar para que outros ensinamentos possam nascer. O que precisa acabar pra existir?

Curiosa é a preocupação da arquiteta com duração da casa e não com a duração do que dá sentido a essas existências. Na mesma fala, Célia Xakriabá complementa mostrando como esses processos fazem parte de uma estrutura tão complexa, uma vez que algumas sementes de plantas, como feijão e milho, eram incubadas nas paredes dessas casas de barro, pois assim permaneciam mais tempo no estado de latência pré-plantio, amadurecendo sua potência de vingar. Nessa mesma viagem que fizemos a Ouro Preto, Patri me contou a história da melancia amarela para as/os Guarani-Mbyá, uma semente que foi domesticada e trocada durante muito tempo, é uma melancia bem particular da cosmologia Mbyá, é amarela em vez de ser vermelha e não possui muitas sementes. As trocas de semente (*nokambia*) são uma das práticas mais

comuns quando se faz o *jeguatá*, ou seja, quando se caminha de uma aldeia para a outra. Essa troca de sementes é utilizada sobretudo com as sementes do milho originário Guarani (*avaxí ete*).

Quando eu estava na aldeia Tekoa Tamanduá, visitamos Seu Dionísio Duarte Verá Guaçu (conhecido como Duarte Ortega), líder Mbyá-Guarani e avô de Ariel Ortega, que nos contou sobre a criação do branco e do indígena:

Nhanderu criou o branco e o índio como iguais, para viverem juntos no mundo imperfeito. O branco e o índio são iguais, filhos do mesmo pai e mesma mãe. Quando eles nasceram, Nhanderu deu um pé de milho para cada um e pediu que escolhessem. O índio escolheu o pé de milho com semente mole e o branco o pé de milho com a semente dura. (Trecho do meu caderno de campo, 2016)

As fronteiras do Brasil estão consolidadas pelo Estado e ocupadas por não indígenas há muito tempo – um período muito menor se comparado ao tempo em que os povos tradicionais ocupam a terra. Poder caminhar, exercer o *nhanderekó*, é um poder. Para o povo Mbyá-Guarani, não há fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai, tampouco existem fronteiras entre os estados brasileiros; o deslocamento é livre, assim como a natureza e seus ciclos de reprodução. Todo esse território faz parte da espiritualidade Guarani. Os deslocamentos territoriais, isto é, as mudanças recorrentes de aldeia, são divididos em três categorias: mobilidade interaldeias, migração tradicional e migração por expropriação (MELLO, 2001). Penso o jogo de câmera, como caminhar com a câmera ou dançar com a câmera, técnicas fílmicas indígenas muito recorrentes na linguagem fílmica feita por algumas mulheres indígenas cineastas.

A cataclismologia⁸¹ (PIERRI, 2014) provoca essa excitação da falta que nos faz bem, gozar “do fim do mundo talvez seja uma breve interrupção de um estado de prazer extasiante que a gente não quer perder” (KRENAK, 2019, p. 60). Assim, a queda talvez seja retroalimentada pelas imagens que a gente não vê, mas sabemos que estão aí, que “não é nomeada porque só conseguimos nomear o que experimentamos” (KRENAK, 2019, p. 66) e não experimentamos nem a natureza, segundo Ailton Krenak, quiçá o Antropoceno. Em silêncio, ao redor do fogo e tomando mate, na aldeia da família de Patrícia, partilhamos sonhos e criações, para tentar estabilizar os mundos possíveis. Patri em nosso filme diz que somos seres imperfeitos, habitando um mundo imperfeito.

⁸¹ De acordo com Daniel Calazans Pierri (2014, p. 2): “Curt Unkel Nimuendaju, por sua vez, também notava tal dificuldade entre os Apapokuva-Guarani sobretudo a respeito daquilo que ele chamava de ‘cataclismologia’. Não falava explicitamente da existência de mais de uma terra antes da atual, mas deixava essa possibilidade subtendida quando mencionava no plural os “cataclismos originários”: “[S]uas concepções sobre tais eventos [o fim do mundo] não estão reunidas numa lenda específica, como a da criação do mundo; o que se encontra são geralmente tradições esparsas que se referem aos cataclismos originários, bem como numerosas profecias dos pajés sobre futuras catástrofes, que apresentam diferenças idiossincráticas. (1987 [1914], p. 67).”

É um mundo que já é imperfeito e já acabou diversas vezes, pelo menos quatro vezes – segundo Pierri (2014) e a família de Patri:

O que vai ocorrer no próximo cataclisma é a limpeza desta terra ruim, que vai ser levada para a borda do mundo, jogada no mar, e substituída por outra terra nova, sobre a qual viverá uma nova humanidade. Essa nova humanidade será povoada apenas pelos descendentes das divindades, os próprios Mbyá, uma vez que os brancos já esgotaram todas as suas chances e enervaram irreversivelmente os Nhanderu. (PIERRI, 2014, p. 9)

2.5.3 Levar os filmes para o tempo das plantas

Eu tenho duas pessoas na minha família que começaram a ficar muito próxima de mim por causa da questão do Projeto Kaapora e a passar um tempo perto de mim, a falar. Realmente, é um projeto danado fazer isso. E está afetando outras pessoas agora. Vi a minha irmã falar assim: “Olinda! Eu fiz uma roça.” Isso pra mim é muito gratificante, mas não é questão de falar, “nossa, eu incentivei alguém a fazer alguma coisa”... Não é porque ela fez a roça. É porque eu sei que ela vai dar valor a isso, sabe? Eu sei que ela vai sentir o contato, ela vai começar a ver que isso é o mais importante que a gente tem. E ela me manda foto. Manda foto do chuchu pra mim: “Ó, aqui tá dando chuchu!” “Ó o tamanho! Ó o tamanho do pepino que tem na minha roça...”, “Eu plantei batata, daqui a pouco vou colher... Vou mandar pra você”. Porque lá na área dela é uma área muito mais úmida, porque chove mais, porque tem mata. Então é um lugar que às vezes eu planto e não nasce. (Trecho de minha conversa com a cineasta Olinda)



Imagem 32 – Cena do filme *Mulheres que alimentam* (2018, 96 min) de Olinda Yawar – Tupinambá. Fonte: *Mulheres que alimentam* (2018, 96 min) de Olinda Yawar – Tupinambá.

2.5.4 Escutar o chão

Sem terra não tem cinema

– Isael Maxakali

No filme *Mulheres que alimentam* (2018, 96 min), Mayá Maria Muniz é uma das protagonistas do filme e filmada por sua sobrinha, Olinda Wanderley – Yawar. O documentário parte do desejo de mostrar a relação dessas mulheres com a terra e seus modos de cultivo tradicional ao criar um roçado, uma horta comunitária para vender na cidade e sustentar as famílias do povo Pataxó-Hã-Hã-Hãe. No documentário, as personagens Maria, Ilza, Ivonete e Marineuza contam suas histórias de vida e o processo de resgate da vontade de cuidar e cultivar a terra. A vivência dessas quatro mulheres indígenas da aldeia Pataxó Hã-Hã-Hãe é conduzida pelas personagens e pela diretora, elas mostram como foram levadas a se reconectar com a terra, depois que reconquistaram seu território, a Terra Indígena Caramuru-Paraguaçu, no sul da Bahia. Caminham por suas roças, exibem os alimentos colhidos, brincam com os animais. A TI foi “objeto de esbulho possessório em anos anteriores à década de 80 pelos coronéis fazendeiros de cacau e gado da região Sul da Bahia contra os indígenas Pataxó Hã-hã-hãe, que foram expulsos de suas terras”, escreve Olinda em seu site e narra também em voz *over* no filme; e segue: “em 1982, os Pataxó Hãhãhãe iniciaram processos de retomada de seu território

tradicional e iniciaram uma ação no STF, que só foi julgada depois de haverem retomado todo o seu território, em 2012”. –

Em uma das conversas com Olinda, Mayá Maria Muniz afirma uma das elaborações mais certeiras que já ouvi: “O plantar é educação”. Um pensamento dela que me faz lembrar outro que ela escreveu em seu livro: “a educação é sempre continuativa. Sempre ela está caminhando.” (MUNIZ, 2022, p. 111). Dona Mayá completa sua fala no filme: “eu gosto de plantar de tudo, mas trabalho muito a horta”. É na horta que ela retira muito conhecimento em forma de ervas, frutas, tubérculos, legumes. Cada dia que ela, as outras mulheres e as plantas se organizam para trabalhar é importante. Os vegetais também trabalham. Segundo ela, sua existência está aí para ensinar às netas, sobrinhas e à família a importância da terra. Cada uma de nós tem um jeito de ser e de caminhar, mas é preciso escutar o chão:

A gente pode estar com muita dificuldade com a luta. Quando a gente coloca o pé na terra, o ouvido na terra, quando sente o gemido da terra, escuta o seu chamado, a gente sabe como vai seguir os nossos passos, porque estamos ouvindo. Ela está dando direção pra gente. Foi feito este trabalho nas nossas retomadas: o nosso escutar. Porque, quando a gente tenta escutar, sabe que caminho vai seguir. Se a gente não escuta, como vai saber em qual estrada temos que ir, qual o caminhar, como vai caminhar, com quem temos que caminhar? (MUNIZ, 2022, p.74).



Imagem 33 – A ciência de Mayá Maria Muniz. Fonte: *Mulheres que alimentam* (2018, 96 min) de Olinda Yawar – Tupinambá.

Contra a monocultura do saber, a professora escreve sobre a ciência de sua mãe (MUNIZ, 2022, p. 113) e as mandingas, mas sem contar tudo, porque é necessário o segredo. Todo indígena possui ciência, mas cada pessoa tem sua forma e seu jeito de ser. A ciência de saber a utilidade das coisas: “eu dizia que um pote tem grande utilidade. Eu só bebo água no meu pote,

não gosto de outro lugar.” (Ibid., 2022, p. 113). E os potes também guardam as sementes. O pote faz parte da teoria da bolsa da ficção, diria Ursula K. Le Guin. Em *Mulheres que alimentam* (2018, 96min), Maria Muniz reitera, com uma mão nas espigas de milho originário e a outra segurando as sementes desse milho, guardadas em um pote (imagem 33): “as mulheres desejam aprender a preservar e principalmente as mulheres [desejam aprender], porque nós somos as guardiãs das sementes.” A ciência dela e a da mãe dela se comunicam com a ciência de uma pensadora e ativista lá na Índia e comunicam porque falam escutando a terra. Vandana Shiva, em *Ecofeminismo* (2021), conversa com Maria Muniz: “a diversidade é o princípio do trabalho e do conhecimento das mulheres.” (SHIVA, 2021, p. 278), a autora segue:

As mulheres são guardiãs de sementes desde sempre, e seus conhecimentos e suas habilidades devem ser a base de todas as estratégias de aprimoramento de safras. [...] Elas produzem, reproduzem, consomem e conservam a biodiversidade na agricultura. No entanto, assim como em todos os outros aspectos do trabalho do conhecimento das mulheres, seu papel no desenvolvimento e na conservação da biodiversidade foi considerado não trabalho e não conhecimento. [...] Esse reconhecimento do que é e do que não é trabalho é exacerbado pelo grande volume e pela variedade de trabalho que as mulheres fazem. Também está relacionado ao fato de que, embora as mulheres trabalhem para sustentar suas famílias e comunidades, muito do que elas fazem não é medido em salários. Seu trabalho também é invisível porque as mulheres estão concentradas fora das atividades relacionadas ao mercado ou ao trabalho remunerado, e elas normalmente estão envolvidas em várias tarefas. (MIES & SHIVA, 2021, p. 280 e p. 282).

Nos filmes da realizadora Olinda, *Kaapora*, *O Chamado das Matas* (2020, 19 min) e *Ibirapema* (2022, 50 min), ela está ali, ela se coloca. O corpo dela está atuando, nu, mas pintado, ela é a personagem. Estar ali é demarcar seu o corpo-território com a entidades que ela fabula. Olinda fala da roça, do cuidado, das plantas e de ser agricultora. E ser agricultora da terra e das imagens é levar os filmes para o tempo das plantas, o tempo de cuidar das sementes, preparar a terra, plantar, cuidar do broto até ser vegetal grande e ser tempo de colher. O tempo da terra está muito impregnado nos filmes e no tempo dos filmes, de Olinda e da realizadora Vanuzia Pataxó. Ao tempo da terra e o tempo das plantas, *levar o cinema ao tempo das plantas e vegetar o pensamento* “é uma aposta de resistência feita de alianças rizomáticas com formas agroflorestais do passado, do presente e dos futuros possíveis – nunca sem a destacada presença feminina” (OLIVEIRA, et al., 2020, p.11), é a convocação que o livro *Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias* (2022) nos provoca:

Ao modo das plantas, há pressa em vegetar. O que temos nós a aprender com elas? Se nelas enovelados, quem mesmo, doravante seremos nós? Plantas são trilha e morada de outros seres. Humanos colhem e pássaros bagunçam frutos. Abelhas fazem festa nas flores. Galhos se comunicam com o vento, raízes com as hifas, sementes pegam

carona nos fluxos e asas. Vegetar é crescer em contiguidade com o mundo, coabitar lugares, aderir e fazer espaços, engajar-nos com aquilo que nos circunda – ou, antes, nos atravessa. Criar raízes e lançar sementes. Desterritorializar-se. Propagar, cortar, distribuir, desmembrar-se em qualquer ponto e depois se reconectar. Polinizar, cruzar, misturar, gerar o imprevisível. Brotar na terra, crescer, florescer, frutificar e apodrecer, voltar para terra. Transformação é o nome do jogo. Vegetar é uma estratégia. Em um cenário político em que os governos dão as mãos ao agronegócio, [...] vegetar é desacelerar esse andamento como condição para avançar reinícios de mundos. Haverá tempo no fim dos tempos? (OLIVEIRA, et al., 2020, p.11).

O tempo da terra dá-se na criação dos filmes, no método em que são realizados e como são pensados. Com as mãos, cuidar das sementes, ter uma ideia; preparar a terra e plantar: escrever, falar, cantar essa ideia e compartilhá-la; cuidar do broto até ser vegetal grande: amadurecer essa semente-ideia, e ser tempo de colher: fazer a ideia acontecer, filmar, editar e ver a ideia nas mãos. São aqueles que não precisam do tempo do dinheiro, da máquina, não precisam de quantidade, “ah, não quero fazer um monte de filme”, me disse Olinda. É um tempo de gestação, como uma sementinha, crescendo e dando vários frutos e flores e depois germinando outras coisas (as abelhas espectadoras que nós somos). O tempo dos filmes e vegetar a criação, impregnados pela terra, são aqueles cuja duração dos planos acompanha a duração que precisa. São alargados, íntimos, encantados e rizomáticos.

Perguntei para Olinda e Vanuzia, como é a importância de cuidar da terra, se elas acham que de fato possui alguma relação no fazer cinema delas. Como é fazer filme como quem planta, quem cuida da terra. Olinda me respondeu:

É, eu acho que tem muito a ver assim mesmo. Porque eu acho que é, que é um tema que eu tô muito próxima, né? Eu sempre falo, na verdade, as pessoas... principalmente os não-indígenas tem muito disso, né, de te botar na caixinha, né? Então, assim, quem é você, quem é a Sophia... A Sophia, é... não sei. Você fala é... artista visual, né? Artista visual. Aí, você acaba entrando nessa onda também, né? Na verdade, acaba te empurrando pra isso, né? É, Olinda, diretora de cinema [risos], não sei o quê. Mas se eu te falar, que assim, na verdade, se eu for pensar na minha vida... Eu me acho muito mais agricultora. Por tempo, por quantidade de tempo que eu disponho pra fazer alguma coisa, eu passo muito mais tempo trabalhando com agricultura, com abelha... Então, eu sou muito mais agricultora e apicultora do que cineasta, né? Se você for colocar por tempo. Mas, eu acho que tem relação sim, porque eu me aproximo das pessoas muito mais por causa

da questão da roça, estando atrás das plantas. Então, o meu contato é diário, é muito com a terra. Até o ano passado, era muito mais com as pessoas que era ligada à agrofloresta, que era ligada à abelha. Não tem como não ter relação, sabe? É um assunto que eu gosto de falar, que me motiva. E, na verdade eu tô pegando isso e transferindo isso pro cinema. Um assunto que é próximo meu, eu tô transferindo pro cinema. É igual eu falar de terra e território.

E isso tem muito a ver com o que você falou... Tem o meu filme *Retomar pra Existir* (2015, 20 min). Ele diz que se a gente não tem terra, o índio não vai existir. Se você for Pataxó Hã Hã Hã, vai deixar de existir sem terra, então, tem que Retomar pra Existir. Que narra essa retomada dessa terra, né? De você voltar, você tá nessa terra, que é ancestral. Depois eu falo, eu filmo o *Mulheres que alimentam*. Que são mulheres que moram nessa terra, que trabalham nessa terra, para poder alimentar essas pessoas, alimentar seus filhos alimentar sua família. E depois eu venho com o *Kaapora*, que é um filme que fala de revitalizar uma terra que já foi destruída. Então, é, realmente todos os filmes tão interligados entre si e com a terra.

Sabendo dessa interligação entre todos os filmes de Olinda, da relação que ela foi construindo entre eles e com eles, perguntei sobre o filme *Kaapora, O Chamado das Matas* (2020, 19 min):

Sinceramente, para mim esse filme foi guiado. Eu estava conversando com Samuel, meu esposo que fez a fotografia, nós estávamos conversando sobre o filme e teve uma hora que eu falei assim: “Eu preciso de um elemento para poder deixar na mata”. Um elemento pra deixar antes de eu encontrar com a tartaruga no filme. Eu não sabia o que eu queria, o que seria, mas eu precisava desse elemento. Ele falou: “Ah, quando chegar lá no *Kaapora* você procura alguma coisa”. Eu sempre passo por essa estrada que vai até a mata onde filmamos. Todo dia passo por essa estrada. Eu sempre quis arrancar um jenipapo. Só que todos os jenipapos que eu encontro na estrada são super altos, né? Então para ter um jenipapo, só indo muito no alto. E

nunca tinha como eu pegar um jenipapo porque ou estava em outro espaço, em que eu tenho que atravessar a cerca para pegar, ou eu não tenho alcance. No dia que eu estava conversando com o Samuel, sobre precisar do elemento, eu encontrei um jenipapo.

Assim, um pé de jenipapo, baixinho... que tinha um jenipapo, cheio de jenipapo. O Samuel não tinha visto. Eu passando, falei: “Samuel, um pé de jenipapo, é um jenipapo!” Aí, eu não consegui, tentei tirar, e o Samuel falou assim: “Pega um pau.” Ele foi pegar um pau, né? Aí ficou batendo, tentou, tentou tirar, e não estava conseguindo. Na hora, ele pegou e falou assim: “Licença, plantinha, a gente tá precisando de um fruto seu, porque a gente está fazendo um trabalho, que é importante, não sei o quê...” Ele bateu e o jenipapo caiu. Inteirinho, o resto só estava caindo e furava, sabe? Quando ele falou isso, caiu o jenipapo, com a folhinha, inteirinha. A gente gravou a manhã com o jenipapo. Na outra cena que eu ia gravar, não dava mais para gravar no mesmo horário, porque o sol já tinha mudado e a gente teria que gravar no mesmo horário no outro dia. Aí ele falou: “A gente vai ter que arrancar outro jenipapo porque amanhã esse aqui as folhas já vai tá murcha”. Não murchou nada, no outro dia a gente conseguiu gravar com o mesmo jenipapo. Aconteceu coisas, assim... incríveis, sabe? Deixei o jenipapo lá na mata. Porque essas coisas não se carrega. Foi um presente.

Seguindo com os presentes da *guiança*, foi por meio desta pesquisa que eu soube que as abelhas bebem água (todos os seres vivos precisam de água, mas de fato eu não sabia que elas bebiam água, achava que no pólen havia água suficiente para os seus corpinhos). Quem me contou foi Olinda, nessa conversa-entrevista que tivemos. Olinda me contou que fez um riozinho – na Área de Proteção Ambiental (APA) *Kaapora*⁸², que ela coordena junto com seu companheiro e outras pessoas indígenas Pataxó Hã Hã Hãe, Terra Indígena Caramuru Paraguaçu, na Bahia – para as abelhas beberem água. Na APA *Kaapora*, Olinda faz parte de um esforço coletivo para restaurar a terra ancestral e seu espírito protetor – esforço que, além de conservação da floresta remanescente, reflorestamento e sistema agroflorestal, está

⁸² Site do Projeto *Kaapora*: < <https://kaapora.eco.br/> > Acessado em 10 de Maio de 2021.

intimamente ajuntado com seu fazer cinema. Na criação das abelhas, o apiário e o meliponário criados em 2018 ganharam o laguinho artificial para melhorar a qualidade de vida delas e a produção do mel. Eu não sabia que as abelhas bebiam água... As imagino sugando o líquido de pouquinho, tentando se equilibrarem na superfície da água, devagarinho, com cuidado... Transportando para a colméia, mantendo a temperatura de seus pequenos corpos e trabalhando para o mel. Assim como as plantas, as roças e os filmes de Olinda, trabalhando para a manutenção da entidade da *Kaapora* presente.



Imagem 34 – A entidade *Kaapora*. Cena do filme *Kaapora – O chamado das matas* (2020, 20 min), de Olinda Wanderley - Yawar Tupinambá. Fonte: *frame* do filme.

2.5.5 Tirar da terra a cura

Conversando com a cineasta Vanuzia, sobre fazer filmes como quem cuida da roça, ela me contou:

Ó, eu costumo falar: esse é um elo que a gente tem que começar a religar de novo. Porque como a minha comunidade foi uma das primeiras a sofrer esse impacto, muita coisa mudou. Com a criação do parque [Parque Nacional do Monte Pascoal], o povo daqui foi impedido de fazer esses plantios e a gente ficou com pouca parte do território produtivo. Pois onde só tinha lagoas não tinha como plantar. E as roças que eram plantadas, o pessoal do IBDF [Instituto Brasileiro de

Desenvolvimento Florestal] vinha e derrubava. Foi muito tempo assim. Mesmo assim, o pessoal aqui não perdeu a prática desse cultivo, desse cuidado com a terra. Porque assim, eu vejo, onde tem comunidades indígenas há essa preservação, né? É tanto que, em todos os lugares onde tem a preservação, tem uma comunidade ali. Então, esse elo não foi quebrado totalmente, pelo menos, pelas comunidades indígenas. Eu vejo de grande importância, esse cuidado para nós, porque eu costumo falar que a gente que é mãe, só a gente consegue entender isso, essa ligação com a terra. O pessoal aqui tá cultivando muito. Como ser mãe, percebo muito a importância do cultivo, eu acho que você percebe a importância de plantar, né, da terra. Pelo menos aqui na minha comunidade tem as plantas que acompanham o povo Pataxó, e principalmente as mulheres.

Como eu estava falando, tem algumas plantas que acompanham as famílias Pataxó. Eu acredito que responde bem a sua pergunta porque são as plantas medicinais que a gente sempre tem nos quintais das casas, as hortaliças e as frutíferas. Se você chegar aqui na aldeia mesmo, toda a casa que você for tem um pé de árvore, de fruta, ervas medicinais. Então são essas plantas que sempre acompanham as famílias Pataxó. E isso traz pra gente essa importância, do se plantar e se cuidar, dessas plantas. É que é bem importante, né? Porque cuidando das plantas também a gente vai tá cuidando do solo, da água, tudo tem ligação com o outro. É bem importante isso. A gente vê a importância também desses alimentos naturais para a saúde da gente, porque há 50 anos a gente não via nenhuma pessoa reclamar de colesterol, de pressão alta... Nossa, aqui, hoje até as crianças têm esses problemas. Isso é devido à alimentação. E eu acredito que a comunidade hoje, ela está olhando pra isso. O quanto o mal que tá fazendo esse tipo de alimentação. Que não é produzido por nós.

E perguntei: — Vanuzia, como você vê o cuidado refletido em seu cinema?

Olha, traz. Eu acredito que no meu filme traz muito isso porque é tanto. Quando a gente vai falar com a parteira que eu fiz uma entrevista com ela. Primeira coisa que ela fez mostrar pra mim foi as ervas medicinais dela. Aí a gente vê o quanto é importante cuidar da terra, principalmente com as mulheres. Então a primeira coisa que ela foi me mostrar foi o quintal da casa dela e a diversidade de ervas medicinais que ela tem. Quando eu cheguei na casa da curandeira da Pajé que tem aqui é a mesma coisa! O tanto de diversidade de plantas que ela tinha e esse cuidar, esse olhar de cuidado com o próximo. É tanto que ela fala no filme, e falou pra mim, recentemente que ela não olha quem rezar. Se precisa dela, ela tá ali prontamente pra ajudar. O ajudar dela é esse. É tirar da terra a cura. Que são os chás, os banhos. Ela utiliza muito o banho, o chá pra beber, as folhas pra fazer o benzimento. Eu acredito que isso vem muito. Nesse filme, nessa força, essa importância que se dá na terra. Nesse filme e eu acredito que nos próximos que virão também, porque é importante!

Ensaio que, assim como da terra tiramos a cura, e, já que os filmes estão no tempo da terra e se construindo numa lógica vegetal (levada também a uma proposta de pensamento), seriam então os filmes também processos de cura. Aspecto que veremos de maneira ritual na parte *Nhemongueta com Flor de María Alvarez Medrano*, a seguir.

2.5.6 Alimentos para a existência

Os gestos de cuidar da roça perpassam os filmes, o modo de vida, pensamento e tradições, como o filme que é livro de receitas, das mulheres xinguanas: *Temí'u Resaukaawa Kawaiwete Ma'ea – Receitas Culinárias Do Povo Kawaiwete*⁸³ (2012, 60 min, Brasil-MT, Coletivo das Cineastas Xinguanas) e outros filmes realizados por mulheres. Várias mulheres fazem as receitas tradicionais Kawaiweté: farinha de mandioca, assado de amendoim, pimenta em pó, caldos, milho, peixe, feijão. Direto da roça, as mulheres filmam todos os processos das receitas. Sobre o processo do filme, Mari Corrêa, em uma de nossas conversas, disse:

⁸³ Filme disponível pelo site do Instituto Catitu: < <https://institutocatitu.org.br/producao/temiu-resaukaawa-kawaiwete-maea-receitas-culinarias-do-povo-kawaiwete/> > Acesso em 28 de março de 2023.

Foi um processo que trouxe muita alegria, muito prazer, mas foi feito com muita seriedade, não era uma brincadeira de criança. Eu acho que isso tem um valor, Sophia, e acho que muita gente não dá valor a isso, não, mas eu dou. Esses processos de realização mexem muito com as nossas capacidades. Até cheguei a ouvir: “poxa, eu sou capaz de fazer isso! Cinema não é só o negócio dos brancos ou dos homens”. Era incrível na aldeia você ver as mulheres mais velhas passeando, caminhando na aldeia, buscando os seus enquadramentos, suas personagens. Elas foram filmar o quê? Fotografar o quê? O seu universo. O universo dos quintais, da comida. A relação da culinária, no caso das Kawaiweté, a agricultura e a culinária são muito sofisticadas. Por exemplo, para Kawaiweté, essa coisa do receber bem é uma regra de etiqueta, elas te recebem com comida. É muito importante a comida, o cuidado. O alimentar é importante em todas as sociedades, mas ali em tem um significado especial. Para as mulheres principalmente, porque é o domínio delas, a preparação da comida. Não é por acaso que foi o que elas quiseram filmar, logo após o *Macaco e a cotia* (o filme). Elas escolheram a culinária e fizeram o que eu digo que é um livro de receitas audiovisual. Não tem história ou uma narrativa mais convencional. Todos os dias elas montavam uma equipe e era uma, duas receitas por dia, da roça até o preparo dos alimentos e ele pronto. (Trecho de conversa com Mari Corrêa, Novembro de 2021)



Imagens 35 – Assadeiras enormes para fazer biju e uma espátula feita de cestaria, uma das receitas do filme *Temí'u Resaukaawa Kawaiwete Ma'ea – Receitas Culinárias Do Povo Kawaiwete* (2012, 60 min, Brasil-MT, Coletivo das Cineastas Xinguanas). Fonte: *frame* do filme.



Imagens 36 – Assadeiras enormes para fazer biju e uma espátula feita de cestaria, uma das receitas do filme *Temi'u Resaukaawa Kawaiwete Ma'ea – Receitas Culinárias Do Povo Kawaiwete* (2012, 60 min, Brasil-MT, Coletivo das Cineastas Xinguanas). Fonte: *frame* do filme.

A oficina formou as cineastas Wisio Kawaiwete e Kujãesage Kawaiwete e teve a Natuyu Txicão e Sueli Maxakali como duas das professoras. O filme de 50 minutos acompanha as mais variadas receitas das mulheres Kawaiwete. Vemos os preparos com diferentes técnicas e ferramentas: cuias, grandes raladores e grandes peneiras, panelas, assadeiras enormes para fazer biju e uma espátula feita de cestaria (imagens 35 e 36). Técnicas que facilitam o trabalhar com as mãos e o preparo culinário das mulheres, que vão direto na roça, direto na terra e direto nos rios (cada vez mais contaminados de poluição), coletar, com as cestas, os alimentos que sustentam toda a aldeia. Cozinham sempre no fogo de chão, de cócoras ou sentadas em banquinhos. Elas nunca cozinham sozinhas, outras mulheres sempre estão perto, ajudando ou observando. Dentro dessas técnicas, Mari Corrêa relata como uma das personagens Kawaiwete sabia que o “pão” de amendoim, que colocava enterrado debaixo da terra, estava pronto: ela ia tomar banho no rio e, quando seu cabelo estivesse seco do banho, significava que a receita havia ficado pronta. Uma técnica que depende de inúmeras variáveis como o tamanho do cabelo dela e o calor, mas que era a medida da finalização do prato.

3. *Nhemongueta* com Flor de María Álvarez Medrano

A cerimônia do fogo começou com nossa organização do espaço no altar da família, localizado a céu aberto, no último andar do sobrado onde moram Flor de María Álvarez Medrano e duas irmãs na Cidade de Guatemala. Flor pegava cada elemento e o desembulhava, dizendo para o quê servia dentro da cerimônia e das quatro energias dos quatro caminhos, a encruzilhada. Para o povo Maya, a orientação é feita pelo Oriente – onde o sol nasce (e não no Norte). Para cada *nawal* da minha árvore, minha cruz cósmica Maya, uma oferenda. O início da cerimônia parecia um desenho feito com açúcar – porque a família de Flor possui seu altar assentado na doçura, na ternura, nas brincadeiras, e cada elemento era colocado em seu lugar de destino: água, fogo, terra e ar. Nos momentos permitidos, eu filmava nós duas.

Desde os tempos mais antigos, os avós de Flor e as pessoas mais velhas acostumaram a preparar as oferendas, desembulhar, desatar as amarrações e organizá-las, um dia antes da cerimônia. Neste preparo, as oferendas são colocadas nos altares pessoais, para que as energias das oferendas comecem a ir trabalhando de acordo com o intuito da cerimônia. A oferenda é preparada um dia antes, para que ela saiba o que vai acontecer e para o quê ela está sendo preparada, qual é o motivo e por que ela está sendo invocada. Cada oferenda possui um propósito. Dessa forma, como me contou Flor enquanto preparava a minha, a oferenda vai tomando a energia que o nosso coração necessita. Algumas oferendas são compostas principalmente de “pom”, uma resina de aroma intenso proveniente de várias árvores. Cada pacote de “pom” vem com 20 bolinhas grandes, pequenas ou médias. São 20 porque representam as 20 energias da cosmovisão Maya, que possuem luz e sombra, os 20 *nawales* do calendário Maya: *B'atz', E, Aj, I'x, Tz'ikin, Ajmaq, No'j, Tijax, Kawoq, Ajpu', Imox, Iq', Aq'ab'al, K'at, Kan, Kame, Kej, Q'anil, Toj e Tz'i'*.

O calendário Maya é um guia espiritual que rege a vida das pessoas que o seguem, principalmente a vida cotidiana.⁸⁴ Dentro da visão de mundo Maya, considera-se que todos nós temos algumas dessas energias (*nawales*), que nos tornam o que somos, nos auxiliam em nossas caminhadas e cada uma delas possui uma função em nossas vidas. Cada *nawal* é um elemento do indivíduo que pode ser considerado um acesso ao sagrado, como um “link” e, portanto, é sagrado por si mesmo. As pessoas curandeiras Mayas, como Flor e suas irmãs, são chamadas

⁸⁴ A página *Kiyarem Tiempo Espacio*, da curandeira Carmen Álvarez Medrano, irmã de Flor, traz informações, rituais e discute o “*Calendario Maya y cosmovisiones ancestrales. Terapias espirituales, energéticas e integrativas, ceremonias, rituales, formación iniciática maya*”. Disponível em: https://www.instagram.com/kiyarem_tiempo_espacio/?hl=pt-br

de guias espirituais e possuem este acesso direto com essas forças energéticas e capacidade para se comunicarem com animais, elementos da natureza e outras magias. Toda oferenda tem uma função e uma explicação: as velas coloridas, açúcar, chocolate, mirra, alecrim, cascas de árvores, flores, velas de sebo de animal – que são dadas aos ancestrais, e toda a sorte de oferendas que se relacionam com esses encantamentos.



Imagem 37 – Flor em seu altar familiar, o altar que sustenta sua família. Fonte: A autora.

O fogo consome as oferendas e torna-se o veículo de expressão das forças espirituais contatadas. Com ele, estabelece-se um diálogo no qual se fazem pedidos ou se expressam agradecimentos. Na cerimônia do fogo que Flor fez para mim, além de ser um ritual de cura, agradecemos às energias dos caminhos que nos juntaram e pedimos para irmos bem e que tudo acontecesse com facilidade na viagem que faríamos a Momostenango (Guatemala), para a cerimônia do fogo do *Wajxaqib' B'aatz* (ano novo lunar Maya). Flor “acordou” as oferendas com o tambor e destinamos cada uma delas para cada um dos elementos. Ventava muito, e ela conduzia com um pacote de açúcar, desenhando no altar uma espiral com os quatro elementos (imagens 38 e 39): “sempre precisamos abrir espaço para as oferendas na cerimônia e chamar as quatro energias do universo: a saída do sol, a caída do sol, a energia da água e energia do ar. Ao coração do céu e ao coração da terra”. Depois, colocamos nossas primeiras oferendas, Flor continuou: “através delas, fazemos a comunicação com céu e a terra. A oferenda sabe que ela é feita para agradecer pela vida e pela oportunidade de estarmos aqui”. Para Flor, o desenho das

oferendas de cada cerimônia é como um tecido. E cada tecido possui sua trama e seu motivo diferente:

Como temos o cérebro muito racional, as velas coloridas são usadas para representar os quatro pontos cardinais: as vermelhas vão para a energia da saída do sol; as velas roxas são para energia da noite, da saída do sol, onde habita o vazio criador, um vazio que você pode encher principalmente com sonhos; as velas amarelas são para a energia da água; as velas brancas são para a energia do Norte, que representam o ar; as velas azuis claras são para o coração do céu e as velas verdes são para o coração da terra.

O açúcar é uma oferenda importante porque representa a doçura e o que nós queremos trazer, para que tudo que haja em nosso coração, e que às vezes é um pouco amargo, ser mais doce. Somos viciados em tristeza, viciados em sofrimento. O açúcar nos ajuda a transmutar estes sentimentos. Com a fumaça do incenso, levamos as nossas intenções para longe, as intenções voam para longe e também vão parar perto, porque também chega até nós. A canela ajuda a trazer frescura a nossa vida, esta é uma diferença especial. Também vamos colocar mirra. E vamos colocar 13 velas de sebo, para as três gerações de nossos ancestrais Mayas. Essa minha oferenda é uma parte de mim para meus ancestrais.



Imagens 38 e 39 – O começo da minha cerimônia do fogo, o desenho em espiral feito de açúcar e “pom”.
Fonte: A autora.

O desenho das minhas oferendas ficou pronto e começamos a cerimônia. Flor invocou todos os meus ancestrais, me apresentou ao fogo, me apresentou às energias, me apresentou à natureza e a tudo que estava a nossa volta. Chamou as energias do frio, do calor, das águas, da terra, do fogo, do ar, das plantas, dos animais, e o fogo conversou comigo. Eu agradei, coloquei

mais açúcar e mirra nas minhas intenções. Dançando ao som do vento, o fogo conversou com Flor e ela me mostrou: “Vês como está seu fogo? Está vendo que a energia da água, ainda não se queimou? Quer dizer que há algo que te faz falta fluir. Que você está um pouco estancada. E o fogo está lindo porque te mostra com amor o que te faz falta. Obrigada, fogo, por nos mostrar, por nos dizer!” (imagem 43). E o fogo conversou comigo, o fogo falou que eu precisava fluir mais, não estagnar energia, não reter, não pesar, eu precisava ser mais água. Ser menos dura. Chorei. Aguei porque no fundo eu já sabia, mesmo com *orí* no mar e o coração nas águas doces, minha carne ainda me lembrava que eu era terra árida, meio casca grossa do cerrado. Me lembrei da educadora e mãe de santo, Makota Valdina, a curadora e amiga Tatiana Carvalho Costa na 1ª Mostra de Cinema Árabe Feminino, declamou uma dos encantamentos de Makota Valdina: “o nosso papel agora é ser água / dessa água que pinga / e que são várias águaíhas pingando / muito discretamente / até que se perceba que está tudo inundado”. Precisamos ser mais água e de gota em gota, transbordar, usar o conta-gotas como estratégia de desvio, esquiva, para tomar tudo na luta e inundar nossa vida de fartura. Por fim, utilizamos os fios que amarravam todas as velas, para representar as energias das minhas avós e avôs, energias que todas nós carregamos. Flor me orienta:

Nós não temos apenas os olhos, os cabelos, aparências e genéticas, e bens materiais das nossas avós e avôs, nós também trazemos a tristeza, as dores, as frustrações. Então hoje, com amor, você vai deixar, através desses fios, vamos dizer aqui: ‘*abuelos e abuelas*, deixo essas memórias, devolvo suas memórias e eu vou seguir com minhas próprias energias e deixar o que não me pertence, deixar as cargas’.

Eu me senti mais leve e menos dura de coisas. Emocionada, agradei ao fogo. Disse obrigada ao altar familiar de Flor e a todos os ancestrais da casa, pela força, por esta direção, pelo amor, criatividade, cores e vida. Agradei por me deixarem compartilhar e fazer parte disso. Agradei ao fogo a *sanación* e por mostrar este caminho que começa agora.



Imagens 40 e 41 – Minha cerimônia do fogo. Fonte: A autora.



Imagens 42 e 43 – Minha cerimônia do fogo. Fonte: A autora.

3.1 Já me transformei em água

Flor nasceu em Santa Cruz del Quiché, em Quiché, Guatemala, e é de origem Maya K'iche'. Formada como terapeuta social, trabalhou muitos anos no grupo de *Mujeres Mayas KAQLA* e, com o grupo, formou-se em audiovisual na primeira turma das oficinas produzidas por *Abullante Más Allá – Escola de Cinema Documental Itinerante*.⁸⁵ É terapeuta de organizações e grupos de ativistas, trabalhando no processo de cura, fortalecimento da missão de vida e da saúde mental dessas pessoas, principalmente mulheres. Como terapeuta, também faz constelação familiar, agregando, à cosmovisão Maya, terapia energéticas e integrativas e é xamã Maya.

⁸⁵ De acordo com o site do projeto: “Ambulante es una organización sin fines de lucro dedicada a apoyar y difundir el cine documental como una herramienta de transformación cultural y social. Fundada en México en 2005 por Gael García Bernal, Diego Luna y Elena Fortes, y dirigida actualmente por Paulina Suárez, la organización busca movilizar espacios de encuentro y acción colectiva para construir otros mundos a través del documental”. Disponível em: <https://www.ambulante.org/ambulante-mas-alla/>



Imagem 44 – Desenho que fiz do meu *nawal I'x* em 2015. Fonte: A autora.

Flor fez minha cruz cósmica em 2015, descobri que meu *nawal é I'x*, a energia do *jaguar*, energia felina, feminina, da magia e da espiritualidade. Nos conhecemos na Mostra Olhar – Um Ato de Resistência, organizada pelo Forumdoc.bh, em 2015. A mostra foi sem dúvidas um divisor de águas para o cinema indígena no Brasil, curando e sendo curada por representantes das entidades Filmes de Quintal e Vídeo Nas Aldeias, os departamentos de Antropologia e Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e o realizador Andrea Tonacci, em colaboração com Ailton Krenak. Além de mostra cinematográfica, foi um encontro de realizadores e coletivos de realização indígenas, como parte integrante do Forumdoc.bh 2015, com intenção de possibilitar o debate e a troca de experiências e conhecimentos que gerem uma reflexão a partir da visão conjunta do potencial e das perspectivas futuras do audiovisual indígena dos povos ameríndios.

Quando estive em Belo Horizonte para a mostra, fui ao encontro de Patri. Demos um longo abraço assim que nos vimos e fomos almoçar. Durante o almoço, ela me disse que adorou o filme de Flor “por se tratar justamente sobre a importância da mulher e da importância dela ter voz e falar”. Os filmes que foram exibidos na Mostra Olhar foram *Tramas y Trascendencias* (2012, 12 min) e *Los hilos de las mujeyes jaguar* (2014, 20 min)⁸⁶, sobre as violências sexuais que as mulheres de sua etnia sofriam em sua aldeia e como elas trabalharam coletivamente seus corpos e espíritos para lidar com a vergonha e/ou a culpa.

⁸⁶ Os filmes encontram-se disponíveis em: *Tramas y Trascendencias* < <https://vimeo.com/65241182> > e também: *Los hilos de la vida de las mujeres jaguar*, da mesma diretora. Disponível em: < <https://vimeo.com/87229040> >. Acesso em: 8 dez. 2023.



Imagem 45 – Flor e Patri na Mostra Olhar – Um Ato de Resistência, organizada pelo Forumdoc.bh, em 2015. Fonte: A autora, 2015.

Como não havia visto o filme *Los hilos de las mujeyes jaguar* (2014, 20 min), pedi para ela me contar sobre ele. Transcrevo a seguir um trecho de meu diário de campo da época:

O filme dela falava sobre a importância de se falar sobre a violência contra a mulher e sobre a sexualidade feminina. Flor disse que se preocupava como a violência contra a mulher estava forte na aldeia e como essa violência atingiu a ela, sua avó e a sua mãe, e se ela não fizesse nada também atingiria sua filha. Ou seja, ela se perguntava: por que aconteceu uma violência contra mim, minha mãe e minha avó? Se isso não era parte da sua cultura, quando teria começado? Daí ela formou um grupo de mulheres indígenas para conversarem sobre isso pois ela também percebeu que sua mãe e sua avó conversaram muito sobre esses assuntos, como sexualidade e violência, mais do que ela e sua filha, por exemplo. Com o grupo, ela sentiu que as mulheres tiveram mais força para enfrentar suas violências e autoestima. (Trecho do caderno de campo em novembro de 2015)

3.2 Compartilhar a energia com o fogo

Passado esse tempo, continuamos mantendo contatos esporádicos, mas em 2018, ela foi uma das convidadas do *VI Cooaal - 6º Colóquio de Cinema e Arte da América Latina*⁸⁷ para uma fala e uma oficina. Nos aproximamos mais. No mesmo ano, meu pai faleceu. Conteí para Flor, ela propôs fazermos uma cerimônia a distância para tirar do meu peito toda a dor. A cerimônia que ela fez comigo, ficou guardada na minha alma:



Imagem 46 – Desenho que fiz em 2018, após a cerimônia a distância com a Flor e uma cerimônia de ayahuasca com Ibã Huni Kuin.

⁸⁷ Uma articulação das Prof^{as} Karla Holanda e Eliany Salvatierra. Programação disponível em: <https://cooaal2018.wordpress.com/destaques/>

fiz esse desenho ontem depois de um *skype* com a Flor. minha amiga e companheira criativa *maya*. fizemos uma sessão de cura a distância. eu aqui, ela na Guatemala. limpamos os chakras e o coração... desde o fim de semana, na jornada *huni kuin* que fiz com Ibã e Yaká, a ayahuasca e o cuidado dessas/es parceiras/os artistas espirituais me deram mais. vivi intensamente meu luto nesses 3 dias. hoje faz um mês que a alma do meu pai nasceu e hoje foi o dia em que me tornei oficialmente professora de artes visuais e cinema. compartilhei essa notícia com ele em celebração, pois sei que é um presente e ele vibra aqui dentro. (Publicação em meu Instagram pessoal, em 22 de janeiro de 2019)

Quando iniciei o doutorado, eu sabia que o trabalho de Flor seria um dos pontos brilhantes que eu pesquisaria: o que o cinema dela moveu, seja subjetivamente para mim, seja para outras pessoas que presenciei sendo afetadas por seu cinema; a oficina que ela ministrou no VI Cooal; e as cerimônias que fizemos juntas. Seu sentipensar vai muito além do que eu conhecia. Seus filmes foram processos terapêuticos e auxiliaram grupos de mulheres a transmutarem suas dores – não apenas as que participaram dos filmes, mas as que também assistiram a eles. E como Patri disse no item anterior, homens também foram afetados, indígenas e não indígenas. Portanto, há uma dimensão encantada que escapa até mesmo das análises fílmicas e das demais teorias, que eu conheço, do cinema e audiovisual. Por isso, minha abordagem, nesta grande conversa com a Flor, será ensaística.

3.2.1 Ao coração do céu

A cerimônia do Fogo Sagrado estabelece contato com os espíritos da natureza (*Kajulew*), os ancestrais (*Nan-Tat*) e o Pai-Mãe da Vida (*Tyox*). Esse contato é feito em um dia específico do Calendário Sagrado (*Cholq'ij*) que corresponde ao objetivo da cerimônia, minha cerimônia foi marcada para o dia do *nawal Toj*, dia auspicioso para liberar o passado e oferecer ao fogo interno o coração agradecido, a fim de abri-lo para o novo, com gratidão. O contato é estabelecido através do fogo, aceso em um lugar na natureza ou em um altar, lugares que manifestam forças espirituais especiais. A atmosfera sagrada gerada durante a cerimônia e seu efeito harmonizador na mente e no coração daqueles que conduzem e participam são difíceis de expressar em palavras.

Conversei com o fogo um dia antes da nossa viagem para o ano novo lunar. Chegamos em Momostenango, um dia antes do dia 15 de março de 2022, data do ano novo. A cerimônia em que as pessoas *Ajqijab'* (contadoras do tempo) e todas as outras, que são da Escola do fogo e

estão ali por sua magia, aprendizado e força, levam suas oferendas aos cinco fogos em cinco serras da cidade de Momostenango (Guatemala), para a celebração do ano novo lunar Maya, no dia *Wajxaqib' B'aatz*. As oferendas são as velas de sebo para os ancestrais, açúcar, doces, aguardente, mirra, madeiras, bolas de “pom”, flores, pães...

O primeiro fogo se realiza na serra de Nima Sa'b'al. Acordamos as quatro horas da manhã, ainda estava escuro e estivemos lá até o nascer do sol. Em *Popol Vuh*⁸⁸, o mais importante documento político-poético da antiguidade das Américas que guarda a cosmogonia, o amanhecer da natureza e da humanidade Maya-Quiché possui sua versão mais antiga oriunda de Chichicastenango, cidade onde Flor nasceu. Pois bem, no *Popol Vuh*, há os quatro jaguares, os quatro Balam, um para cada ponto cardinal. Cada Balam possui suas energias feminina que são as energias de água. Flor disse que esses são os quatro e suas complementariedades, desenhadas pelo fogo de Nima Sa'b'al (os quatro que estão nessa “imagem 47” abaixo, como nos mostrou o fogo):



⁸⁸ Indico o livro publicado no Brasil pela Editora Ubu, em 2019: “Popol Vuh: o esplendor da palavra antiga dos Maias-Quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito”. O site da editora descreve: “Popol Vuh é comumente traduzido do idioma quiché como ‘livro da comunidade’”. É um registro documental da cultura maia, produzido no século XVI. Escrito em forma de prosa poética, o texto aborda questões como a origem do mundo, dos homens e dos animais. O manuscrito original do Popol Vuh não possuía divisões em capítulos, mas as edições modernas, baseadas na tradução que Charles Étienne Brasseur de Bourbourg fez para o francês, apresentam essas divisões, feitas de acordo com a ordem cronológica e temática dos acontecimentos. Apesar de não ter capítulos originalmente, é possível notar duas partes distintas na narrativa. A primeira parte se refere à origem do mundo e à vitória dos gêmeos Hunahpú e Ixbalanque sobre os senhores do inframundo. A segunda parte aborda desde a criação do milho até a presença dos quichés na América Central.



Imagens 47 e 48 – O primeiro fogo *Nima Sa'b'al*. Fonte: A autora.

Quando o sol saiu, descemos de *tuc tuc* para o segundo fogo, *Ch'uti Sab'al*. Ali tinham *tijoxel* (com os panos brancos na cabeça), os novos guias que estão caminhando nos encantamentos do fogo e acabaram de passar por suas 13 cerimônias, mais o guia das *tijoxel*, *todos* ficam na frente do fogo, oferendendo o que elas tenham levado. Para sustentar o fogo, panelas de barro que as *ajqijab* (contadoras do tempo) trazem de casa. Depois desse fogo, comemos na barraca entre os vários fogos dessa serra: *tamales*, leite de arroz com chocolate, *chuchitos* e caldo de *pollo*.



Imagens 49 e 50 – O segundo fogo, *Ch'uti Sab'al*. Fonte: A autora.

Terceiro fogo de *Wajxaqib' B'atz* era à margem do riacho *Pa ja'*. A lua estava cheia, ainda dava para vê-la no céu. Do segundo para o terceiro fogo, fomos a pé, descemos toda a serra onde o terceiro fogo estava: “viva o ano novo lunar do calendário Maya!” O sol começou a brilhar intenso.



Imagens 51 e 52 – O terceiro fogo de *Wajxaqib' B'atz*. Fonte: A autora.

O quarto fogo é *Wajch'ob'*. Este não fica em um morro, mas sim em frente à igreja no centro da cidade e dentro de uma feira local, um mercado. Este, diferente dos outros, é um fogo coletivo e estava muito forte! Achei de uma insurgência e sabedoria ancestral que este fogo estivesse no centro da cidade, fosse coletivo (em cada morro que subimos, fazíamos fogos individuais e colocávamos ali as nossas oferendas) e em frente à igreja. A maioria das pessoas guatemaltecas possuem alguma ligação com o catolicismo (a Flor e sua família, por exemplo),

mas é incrível que, mesmo com este elo, permanecem sendo bruxas, feiticeiras, e realizando suas cerimônias pagãs de maneira tão grandiosa e anticolonial.



Imagens 53 e 54 – O quarto fogo, é *Wajch'ob'*. Fonte: A autora.

O último, o quinto fogo, na montanha *Pa Kolom* – o ponto mais alto de Momostenango – podíamos ver a cidadezinha lá de cima, no espaço sagrado, *tuc tucs*, música, baile e um trago de aguardente. Muitas barracas vendendo oferendas, comidas, tecidos, artesanatos e bebidas. Ali era festa, o local destinado para consagrar e celebrar o ano novo lunar Maya.



Imagens 55 e 56 – O quinto fogo, na montanha *Pa Kolom*. Fonte: A autora.

Para cada fogo, fizemos cinco oferendas diferentes. Para cada fogo, invocamos todos os seres, visíveis e invisíveis – humanos e não humanos.

Así és 🔥



Imagem 57 – Flor durante minha cerimônia do fogo. Fonte: A autora.

3.2.2 Ao coração da terra

Fui ao encontro de Flor na Guatemala, pelo projeto do Fundo de Arte e Cultura de Goiás, que aprovei para financiar meu trabalho de campo. Com ela, também realizei as conversas para a websérie “sentir, pensar e agir”.⁸⁹ Parte das nossas conversas foi filmada enquanto ela preparava minha cerimônia e outra parte foi feita quando regressamos para a casa dela, após a cerimônia *Wajxaqib' B'aatz*. Conversamos sobre espiritualidade, imagens encantadas, seu trabalho como terapeuta e sobre os filmes que ela realizou. Nos posicionamos no altar de sua família, ela estava um pouco envergonhada e por isso pegou algumas oferendas para preparar. Enquanto as preparava, comecei a primeira pergunta da nossa conversa, sobre a cosmogonia Maya e xamanismo:

Com a espiritualidade, você consegue ter força. Você tem energia para poder desfrutar da vida e quando começa a relacionar com universo você começa a sentir. Desde criança, somos ensinados a agir de uma determinada maneira. Por exemplo, quando você é criança as escolas ensinam que as árvores têm as copas verdes mas se andarmos pela floresta, vemos que as árvores são de várias cores: vermelhas, marrons, ocres, verdes, amarelas... A espiritualidade, o encantamento ajudam nesse despertar da sua energia interna interior. É maravilhoso

⁸⁹ A websérie está disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL9ZJliupmHOZsy-mtbD7i3xqD6iPMSyvn>. A conversa da Flor é esta aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=XWaeFG7zYDY&list=PL9ZJliupmHOZsy-mtbD7i3xqD6iPMSyvn&index=5>

porque você adquire uma visão e começa a recordar os ancestrais. A magia vem por você acreditar que você é uma força criadora, que você tem a magia e a capacidade de mudar as coisas na intenção. Por isso, é muito importante trabalhar o valor de cada uma e isso faz os *nawales*, eles trabalharão suas potências, suas capacidades e se conectam com as certezas da terra. Os processos de cosmovisão ajudam a tirar toda a dor, todo trauma que você tem ali dentro, a encontrar sua força e os elementos te ajudam a fortalecê-la.

Ailton Krenak (2022) tece uma longa provocação sobre a condição da infância – “esse lugar fantástico de seres ainda pousando na terra” (KRENAK, 2022, p. 99), o ensino das crianças e a construção de imagens para pensar educação e futuro em fricção com a natureza e o coração no ritmo da terra. Segundo ele, em todas as culturas, as crianças são portadoras de boas novas: “em vez de serem pensadas como embalagens vazias que precisam ser preenchidas, entupidas de informação, deveríamos considerar que dali emerge uma criatividade e uma subjetividade capazes de inventar outros mundos – o que é muito mais interessante do que inventar futuros.” (KRENAK, 2022, p. 100). O aspecto sutil e o encantamento que Flor e Ailton Krenak invocam, essa capacidade de invenção, criação, intuição e espontaneidade para sentir a vida, pensar o universo e agir com a infância, ou seja, agir em relações afetivas e efetivas para experimentar os mundos, descobrir com as mãos e os pés, imaginar. Brincar é sabedoria, brincar se manifesta na espiritualidade.

Cada vez mais cedo tiramos das crianças sua magia e, conseqüentemente, tiramos de nós mesmos. Nossa sociedade não indígena adoeceu a infância da criança e do adulto, domou os corpos, as brincadeiras, exerceu o controle dos desejos e nos impôs uma continuidade repetitiva de padrões, como a raiva, ansiedade, tristeza, consumo, que não sabemos de onde vêm, mas nos guiam, pois parecem a coisa certa a fazer. Cercamos os nossos sentimentos, os rios, as terras, cercamos as crianças, principalmente depois delas aprenderem a andar⁹⁰: “no nosso costume guarani, temos o entendimento de que existe cerca, e não pessoa cercada. Chamamos ‘cerca’ de *kora* ou *kora’i*. Ela não é utilizada para encarcerar pessoas, e sim para as crianças que estão aprendendo a dar passos.” (BENITES, 2020) e, quando elas aprendem a andar, as cercas não existem mais. Isto posto, o sentipensar e a epistemologia *ch’ixi* compõem, com as imagens que encantam, as comunidades e as invenções de outros mundos.

⁹⁰ Para dar menos “trabalho”, já ouvi dizer: “depois que aprende a andar, ninguém segura!” É preciso ter o controle e assim, controlamos até essas crianças se tornarem idosas, cercadas.

Nossa capacidade de friccionar o cotidiano e a natureza, compreendendo que não estamos sozinhas e que essas forças e energias agem sobre nós, pode ser uma das nossas estratégias para aprendermos com as crianças – “o que nossas crianças aprendem desde cedo é a colocar o coração no ritmo da terra” (KRENAK, 2022, p. 118) – e, como sentimos, com a cosmovisão ameríndia. Colocar o coração no ritmo da terra requer presença para nos colocarmos em outros tempos que não o do capital, requer atenção para sentir o coração da terra, o coração do céu, o coração da água e dos ventos. Alinhar todos esses corações com o nosso tempo. A autora Lia Barbosa (2019) destaca alguns conceitos Proto-Maya (a língua da qual derivam todas as atuais dialetos Mayas) como:

Do tronco *maia-tseltal*, que são o *o'tan* – coração – o *stael* e o *ch'ulel* – alma - espírito-consciência (LÓPEZ-INTZÍN, 2013). Sob a perspectiva da cosmovisão maia, há um elo entre coração e mente no âmbito da racionalidade e da sociabilidade comunitária, ou seja, antes de ser uma operação abstrata da razão, os pensamentos e os saberes emergem do coração, considerado o centro da racionalidade e dos sentidos que acompanham um ser, estar, sentir enquanto sujeito inserido no e com o mundo. [...] O segundo conceito é o de *tik* – *nosotros*, conceito *maia-tojolabal*, considerado o cerne da racionalidade zapatista na consolidação de uma identidade e subjetividade política. Constitui o conceito que estrutura a definição de participação política, de democracia à luz da autonomia zapatista. (BARBOSA, 2019, p. 37 e 38).

Por falar em tempo, ele foi um dos desafios de Flor na sua formação como cineasta. A formação no tempo do capital foi uma questão, assim como aprender a montagem cinematográfica. Ainda em nossa conversa, pedi para que ela me contasse como foi o processo da oficina. A experiência da *Ambullante Mas Allá* ocorreu junto com a rede das *Mujeres Mayas KAQLA* e de acordo com a pedagogia da experiência, aprenderam fazendo, um processo comum na maioria de oficinas audiovisuais para povos originários:

Tínhamos muito medo da tecnologia e do processo de edição. O importante é que como aprendemos fazendo, deixaram a gente realizar um exercício individual de cada uma. Tivemos que pensar em uma ideia. Estávamos em Antigua e aí me ocorreu que eu podia falar do banco da praça, onde várias pessoas se sentavam. Me ocorreu que o banco tinha relação com as pessoas que sentavam-se ali porque também é vivo. E há uma relação da árvore que o banco foi um dia. Fiz um curta do banco, sentados nele, um casal fez um carinho, depois uma criança tomou um sorvete... E depois chegou um indigente, e o banco acompanhou todas essas pessoas. Presenciei, assim como eu, o que elas sentiram. A intenção que eu queria transmitir, era de como o banco

poderia transmitir a sensação de também estar vivenciando tudo aquilo. Depois, eu senti que, com a câmera, posso ajudar a ver de diferentes maneiras. A câmera colabora para mostrar outras perspectivas.

Quando estávamos fazendo as nossas oficinas e os acompanhamentos, tínhamos um tempo, mas não era o nosso tempo. Era um tempo que também marcava outras coisas, como dinheiro, coisas no mundo do cinema. Quando estávamos aprendendo a filmar, o nível de pressão era tão alto, tão alto, e eu digo que quando você está se sentindo pressionada, sua sensibilidade se vai à merda, porque você está fazendo tudo rápido, tudo correndo. Nós, as alunas, fizemos um combinado: que tudo bem, vamos seguir esse tempo, mas vamos fazer também o processo de reflexão, um tempo pra gente conversar e se curar. Fizemos nossos altares, falamos com as nossas energias e as professoras disseram: estamos aprendendo um montão de coisas com vocês! Achemos bom, porque também estávamos aprendendo com elas.

Nesse processo da formação, realizaram dois filmes com direção de Flor: *Tramas y Trascendencias* (2012, 12 min) e *Los hilos de las mujeyes jaguar* (2014, 20 min). Para a artista curandeira, o processo filmico, a realização de imagens, é *sañadora*, curativa. Flor começou, então, a utilizar os filmes nas oficinas terapêuticas que ministra com mulheres indígenas na América Latina, como um vetor de conexão entre o espiritual e o corpo – como uma ferramenta que contribui para curar as imagens dos traumas.



Imagem 59 – Cena do filme *Tramas y Trascendencias*, de Flor Alvarez Medrano.
Fonte: frame do filme.

Na “imagem 59” acima, a indígena Maya diz: “Comecei a sentir vergonha, embora não pudesse dizer nada”. Chamo atenção para o enquadramento feito pela diretora. A escolha de filmá-la com o plano fechado, escondendo seu rosto e evidenciando suas mãos aflitas, procura capturar, por meio dos gestos, os sentimentos de vergonha e medo dessa mulher indígena, ao relatar a violência que sofreu. Ambos os filmes tratam das violências sofridas pelas mulheres indígenas Maya. Em *Tramas y Trascendencias*: “o curta mostra as tramas históricas ou padrões traumáticos que foram herdados de geração em geração e que impedem de viver a vida ao máximo, bem como os primeiros passos para fazer algo contra essa realidade e conseguir transformá-la” e, no filme *Los hilos de las mujeyes jaguar*: “as diferentes facetas da violência são um dos fios que tecem a vida das mulheres maias, que marcaram as cores e o desenho de suas vidas, mas a intensidade da energia feminina (*Ix, jaguar*) as deu força e sabedoria para seguir vivendo e apagar algumas páginas escritas. É preciso eliminar a violência como uma das tramas históricas da vida dessas mulheres, é preciso apagá-la para que as mulheres das novas gerações, os povos e a humanidade tenham plenitude”. O apelo que os filmes manifestam, de se sejam ouvidas essas estórias, não é manso, mas é doce. E traz consigo um pouquinho de cada mulher, indígena ou não. É um apelo que envolve a humanidade, que envolve a quebra de padrões traumáticos.

Para a antropóloga Rita Segato (2010, p. 120, tradução nossa), esse processo do abuso em comunidades indígenas é violentogênico, pois há uma emasculação dos homens indígenas em relação aos brancos, uma opressão fora e um empoderamento na aldeia: “obrigando a reproduzir e a exibir a capacidade de controle inerente à posição de sujeito masculino no único mundo agora possível para restaurar a virilidade prejudicada na frente externa”. Segato discorre sobre a Lei Maria da Penha como texto que expressa o desafio à defesa dos direitos à autonomia e às especificidades dos povos indígenas:

Como seria possível recorrer ao amparo dos direitos estatais sem propor a progressiva dependência de um Estado permanentemente colonizador cujo projeto histórico não coincide com o projeto das autonomias e da restauração do tecido comunitário? É contraditório afirmar o direito à autonomia e, simultaneamente, afirmar que se deve esperar que o Estado crie as leis que deverão defender os frágeis e prejudicados dentro dessas autonomias. Minha primeira afirmação nessa tarefa é que o Estado entrega aqui com uma mão aquilo que já retirou com a outra: cria uma lei que defende as mulheres da violência à qual estão expostas porque esse mesmo Estado já destruiu as instituições e o tecido comunitário que as protegia. O advento moderno tenta desenvolver e introduzir seu próprio antídoto para o veneno que inocula. O polo modernizador da República, herdeira direta da administração ultramarina, permanentemente colonizador e intervencionista, debilita autonomias, irrompe na vida institucional, rasga o tecido comunitário, gera dependência e oferece com uma mão a modernidade do discurso crítico igualitário, enquanto com a outra introduz os princípios do individualismo e a modernidade instrumental da razão liberal e capitalista, conjuntamente com o racismo que submete os homens não brancos ao estresse e à emasculação. (SEGATO, 2010, p. 110, tradução nossa).

A violência contra as mulheres está no centro dessas investigações que Flor e as mulheres da *Rede KAQLA* exerciam na época. A complexidade dessa emasculação, então, torna-se visível também para os homens indígenas. Flor e eu conversamos sobre isso na entrevista, porque Patri, quando me contou sobre Flor lá em 2015, disse que ela havia exibido os filmes em alguns lugares e alguns homens agradeceram, por se sentirem tocados, e pediram desculpas: “creio que essa identificação masculina por também sofrerem violência vem da abordagem que fizemos e de como as mulheres falavam de todas as vezes que foram violadas e abusadas. Em alguns lugares que passamos os filmes, dois homens agradeceram. Isso também me abre, para também poder contar a minha história”. O feminismo comunitário tece redes que politizam as experiências pessoais, os lugares afetivos sempre como políticos e o tecido social é posto de maneira mais complexa. É como se a epistemologia *ch'ixi* atuasse também sob o risco do gênero, há uma zona de cinza entre essas relações. Destaco o trecho do meu caderno de campo, em que Patri me contou sobre o filme de Flor:

Achei incrível quando ela contou que exibiu o filme na aldeia e um homem ao final de sessão se levantou, pediu desculpas por aquilo que tinham causado a elas e disse que as violências pelos homens ficaram mais fortes quando eles eram hostilizados por seus patrões, ou seja, quando também sofriam de violências por seus patrões. Achei incrível que ela não tenha criticado os homens, mas enfatizado que eles também são oprimidos por esse sistema. (Trecho do caderno de campo, em novembro de 2015)

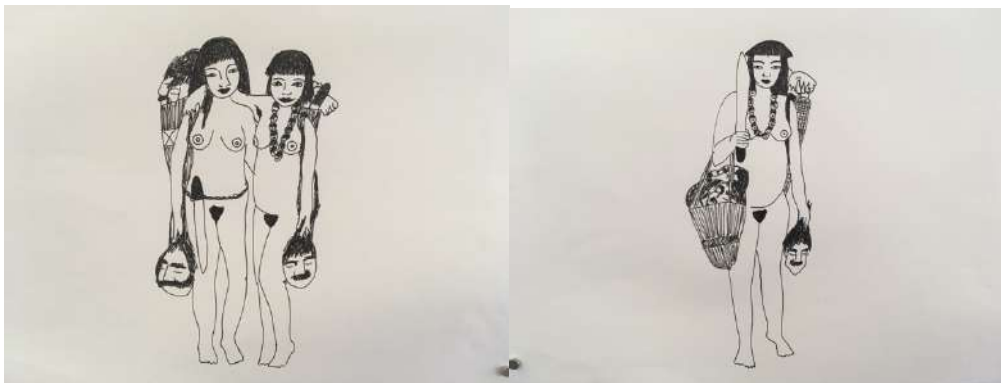
No tocante aos papéis sociais de homens e mulheres indígenas, ficam nítidas as distinções entre *diferença/complementaridade* e *desigualdade/assimetria*, antes postas na sociedade que crê na desigualdade como poder, no caso, a sociedade não indígena. Há uma distinção entre desigualdade e diferença para os povos indígenas, diferentemente das questões pontuadas pela sociedade ocidental, em que se estabelece uma desigualdade entre os gêneros. A história da colonização brasileira contada pelas “bocas dos becos” deu-se com a matança dos homens e o estupro das mulheres. No início da colonização, os homens brancos tiveram relações sexuais, consensuais ou forçadas, com mulheres indígenas. Rebelo (2015) traz o relato do Mbyá-Guarani Adão Antunes, pai da cacica Eunice Kerexu⁹¹, da Aldeia Morro dos Cavalos (*Itaty*), em Santa Catarina: “depois do contato, se for ver a história, em 1500, do contato com os portugueses, as mulheres foram violadas, estupradas, mortas. Então, ficava esse medo também. As mulheres começaram a ficar mais longe” (REBELO, 2015, p. 66). Em alguns lugares do Brasil, é comum referir-se às mulheres indígenas como “pegas no laço”, uma forma

⁹¹ Atual Secretária de Direitos Territoriais e Ambientais do Ministério dos Povos Indígenas.

tosca de demonstrar parentesco, “sangue indígena” e reafirmar a cultura de bandeirante, civilizador, velho-oeste, *cowboy*. Minha família falava da minha bisavó, uma dessas mulheres “pegas no laço”. Para ela, fiz uma obra artística como forma de curar sua memória, sua imagem e minha ancestralidade (como Flor me orientou):

inventar uma imagem da qual eu nunca vi. inventar a imagem da minha bisavó.

mãe da minha avó Olívia, que foi mãe do meu avô materno, Joaquim, que o criou em desterro no interior de Goiás. inventar a pessoa da minha bisavó, “pega no laço”. estuprada, sequestrada, sem nome, sem história, sem memória. uma bisavó “tapuia”, termo genérico usado na colonização – a de hoje também – para as etnias que não eram do tronco linguístico tupi. imaginar minha bisavó é coisa que tento alcançar há muito. é o laço que sobra. recriar para tentar subverter e ter imagens que ficam. nesse processo, reli o texto de Mirna Anarquiri: “minha avó foi pega no laço: a questão da mulher indígena a partir de um olhar feminista”, de Eduarda Tuxá: “você não mais me prenderá no seu laço” e de Kaê Guajajara: “miscigenação e as ‘avós pegas no laço’”, para fabular um corpo histórico possível. (corpo social também). não conheci minha bisavó, meu avô não a conheceu, minha mãe não a conheceu. a única coisa que eu conheço é o laço – o que a prendeu, a violentou e virou meu laço sanguíneo. tentando pegar esse laço vazio da história e amarrá-lo na civilização com Kali, poses de um artista holandês e “a mulher tapuia” que ele retratava, uma canibal – a outra. alegorias exóticas e selvagens imaginadas pelos homens brancos que achavam que com seus laços podiam domar, dominar. alegorias da brasilidade e sua falsa democracia racial. que sangue, cada pedaço desses homens.



Imagens 60 e 61 – Desenhos da minha série artística: “fabular um corpo histórico possível” série, (2019-) sete desenhos em nanquim s/ papel, 29,7x21cm e um caderno de desenho.

Nossa sociedade ocidental não indígena é desigual socioeconomicamente, racialmente e em relação ao gênero. As sociedades originárias são diferentes, possuem papéis sociais diferentes entre homens, mulheres, crianças e idosos, além de manter um sistema comunal de terras, sem estratificação social. No tocante aos homens e mulheres, ambos os grupos são criados para cuidar da casa, das crianças e do relacionamento afetivo, não há binaridade, há dualidade. Patrícia sempre me diz isso, Graciela me diz isso e Sandra Benites em sua dissertação de mestrado (2018), pelo Museu Nacional da UFRJ, escreveu um capítulo dedicado à história de *Nhandesy'Ete* (nossa mãe verdadeira), divindade complementar a *Nhanderu'Ete* (nosso pai

verdadeiro), diante da perspectiva cosmológica Mbyá, sobre as duas divindades que deram origem ao mundo. A noite é de *Nhandesy* e o dia de *Nhanderu*. É nessa chave dual complementar que os papéis sociais de gênero operam na maioria das comunidades ameríndias.



Imagem 62 - Cenas do filme *Tramas y Trascendencias*, de Flor Alvarez Medrano. Fonte: *frame* do filme.

Na cena da “imagem 62” acima, podemos sentir a conexão dita por Flor. Provavelmente esse momento não seria exibido se fossem pessoas não indígenas filmando e principalmente, homens. As mãos agora estão no peito e na cabeça, evidenciando outro gesto, contrário ao da cena anterior (vista na imagem 59), onde só apareciam as mãos. O enquadramento é íntimo, caloroso, mas traz dor. Nas cenas que seguem abaixo, a montagem em transição é como os fios que tecem a vida, a natureza, entremeia a cura, a relação da mulher com a terra e seu corpo. No decorrer de todo o filme, as cenas de violência e dor são transicionadas por imagens de libertação e serenidade. Nesta virada do curta, imagens das mulheres em relação à natureza (plantas, terra e água) ficam mais pujantes, derramam na tela. É possível perceber o filme mais iluminado e com planos mais abertos, as personagens aparecem sorrindo. Ao final, cartelas salientam os fios que tramam as vidas dessas mulheres com a ancestralidade e a espiritualidade, dando a tônica da conexão desses corpos com a câmera e o processo curativo que foi ali vivenciado.



Imagem 63 - As mulheres e o entremeamento dos fios: mulher-natureza. Cenas do filme *Tramas y Trascendencias*, de Flor Alvarez Medrano. A montagem. Fonte: A autora, 2019.



Imagem 64 - As mulheres e o entremeamento dos fios: mulher-natureza. Cenas do filme *Tramas y Trascendencias*, de Flor Alvarez Medrano. Fonte: A autora.

Nesse caminho, esses filmes criam seu próprio sistema de mundo e de realização cinematográfica, questionam as teorizações e as práticas da colonialidade na formatação do olhar, do saber e do ser e nas demais categorias inventadas para a dominação colonial. As epistemologias das cineastas ameríndias demarcam suas autonomias como sujeitas históricas. Logo, com a utilização do pensamento visual que articula estética e política, elas podem adquirir um papel político – para fora da comunidade, mas principalmente dentro da aldeia – assim, diante dessa fricção; há a transformação da representação para a representatividade através de suas imagens. Não é um retorno para o que é conhecido. Configura-se como um movimento de retorno aos corpos das mulheres, ao território, às outras mulheres, ao que está acontecendo ali, não tem a ver com uma nova representação (ALVARENGA, 2019).

Como mostrou minha pesquisa com a trajetória de Patri, fazer imagens é também assumir uma liderança política, usando-as como uma flecha certa de sensibilização. Com as produções das imagens, as mulheres indígenas reencenam rituais, ficcionalizam os mitos e fabulam o futuro ancestral (porque já estava aqui), suas invenções de si, suas escritas de si e de seus povos. Uma mulher indígena que decide, por meio do audiovisual e da autorrepresentação, cuidar de si e de sua etnia exerce o poder do que deseja mostrar, de contar outras histórias, histórias diferentes das contadas pelos caçadores e militares. A agência das mulheres indígenas é, então, demonstrada por esse papel político das imagens que as evidenciam mais como agentes históricas do nosso tempo, capazes de desestabilizar e mudar de fato as estruturas e os imaginários preestabelecidos pela sociedade não indígena, é isso que importa.

Acerca dessas complementariedades comunitárias, Flor borda um sentido importantíssimo para a ética da tradução e seu engajamento em filmes que intermedeiam vidas, que agem na vida das pessoas que fazem parte do filme, uma responsabilidade capaz de movimentar a empatia e reflexão em todas as pessoas que são impactadas pelos filmes:

Junto com os filmes, nós fizemos também um livro abordando as violências contra as mulheres, pela rede das *Mujeres Mayas KAQLA*. Falávamos das violências, mas esse era um tema do qual não se conversava. A trama da violência é uma trama de que não se fala. Acreditávamos que era muito importante falar sobre isso, nomeá-la. Quando você nomeia, você retira a força dos segredos e a energia se transforma. Quando uma dor vai à luz, ela se cura, colocamos na luz a história da violência. Muitas pessoas dos *pueblos* não sabiam ler, então com o filme conseguimos chegar a mais pessoas.

Fizemos os curtas-metragens em vários idiomas e tinha uma parte da tradução em que uma das mulheres traduziu como violações, como estupro. Mas as mulheres não diziam que foram estupradas, elas diziam: “eu sofri, me pegaram”, e aí nos demos conta de como a tradução é importante para contar a história. Da sensibilidade do discurso não partir da política, porque aí perdemos. Perdemos as pessoas, perdemos essas mulheres que não sabem ler, por exemplo. Portanto, é tão sensível que consigamos abarcar todos esses discursos que também não são políticos. Nós conseguimos chegar até essas mulheres porque as organizações politizam muito e existem pessoas que não tem uma

dimensão política, ativista, da vida, mas sentem, sofrem, sabem que foram violentadas. E esse discurso político não é o discurso das pessoas que sentiram e viveram as violências passadas por mulheres das comunidades indígenas. Por isso, fomos muito cuidadosos em buscar pessoas que tiveram a sensibilidade e a escuta do idioma para que a tradução, a voz do filme, fosse desde as mulheres e não de outras pessoas que possuem um contexto diferente. A tradução é algo muito importante e, ademais, pode ajudar a respaldar tudo aquilo que você não pode dizer, pois sente vergonha.

Tínhamos uma tradutora e percebemos que ela tinha uma pegada muito combativa, e essa não era a forma como as mulheres falavam, não transmitia isso. Uma das senhoras dizia que foi casada muito cedo e que ela e a avó estavam muito tristes porque sabiam o que ia acontecer, ela ia se casar muito jovenzinha com um homem que ela não conhecia. Ele era mais velho. Levaram ela para se banhar no rio e ela conta que não queria nem voltar para casa, porque estava muito triste. Ela já sabia que, quando chegasse em casa, depois desse banho de rio, ela sabia o que ia acontecer.

Para o cotidiano que elas iam viver por muito tempo depois do filme, era importante essa rigorosidade na tradução, para que realmente não se perdesse o que disseram as mulheres. Como elas se sentiram, como elas viveram a situação e como elas conseguiram expressar as dores. Lembro de uma cena de uma das mulheres que nós entrevistamos, ela manifestou sua dor com as mãos. Ela estava com uma trança e um colar, e quando ela falava da dor que ela sentiu, quando ela estava indo se casar, ela apertava a sua trança. Muito potente.

Então, as palavras têm a ver com a sensibilidade e a dor das mulheres que vivenciaram isso em carne própria. Era uma tradução de violência ou de agressividade, devia ser uma tradução que demonstrasse tristeza, porque era isso que as personagens sentiam: profunda tristeza. Elas falavam palavras muito sensíveis que não têm a ver com tudo que agora nós sabemos como mulheres feministas. As pessoas que estão do

outro lado da câmera, sendo filmadas, nós temos que captar todas essas imagens e dar-lhes forças, e dar-lhes como uma energia, como essa palavra. Eu creio que as imagens falam, sentem, expressam, é uma tarefa importante das pessoas, nós que nos dedicamos a fazer isso, captar essa força essa sensibilidade. Queríamos que os filmes mostrassem algo como: “isso também passou a mim” e queríamos que os homens também se despertassem desta memória, pela sensibilidade, pelas palavras e pelo contexto. Conduzimos o trauma pouco a pouco dentro dos filmes, a forma em como levamos o tema com respeito e ética.

Assim, acionando práticas e estratégias de decolonização contra as representações monolíticas construídas, as escritas imagéticas das mulheres indígenas sobre si mesmas e as imagens contra-hegemônicas expressam seu pensamento resistente. Elas não repudiam os valores ocidentais, já que acionam e dialogam com alguns desses códigos – neste caso, o audiovisual – como recursos estratégicos para a capacitação, luta, reconhecimento e conquista de demandas. Estamos diante de um cenário animador, com novas produções teóricas e imagéticas realizadas por elas mesmas, mas ainda há muito a ser feito para enfrentar as invisibilidades, opressões, violências e estigmas a que estiveram e estão ainda submetidas. Nessa caminhada, o cinema que elas fazem é um importante aliado.

Continuando a conversa com Flor, disse a ela que, desde o começo até o final, o filme sente e se aproxima das expectadoras. É como se você tivesse uma abertura com as mulheres que estão nos curtas, não apenas estabelecendo uma intimidade e uma identificação, assemelhando-se a uma abertura de caminho, um curso d’água para dar vazão a tudo aquilo que elas estavam segurando e tirando de dentro toda a dor. É como se os próprios filmes fossem uma cerimônia do fogo, um ritual de cura. A própria energia dos filmes abriu energia para que as mulheres pudessem contar suas verdades. Flor me responde:

Foi intencional que os dois filmes fossem como uma cerimônia. Não podíamos falar do tema como se fosse uma entrevista, precisávamos falar do tema de uma forma mais delicada e nesse processo mesmo já fazermos a *sañación*. Ali na própria realização dos filmes mesmo, poder trabalhar com as velas, com as oferendas, para que isso também ajudasse a transmutar. Era tudo verdade o que estava acontecendo, não era atuado. Elas eram reais, havia em seus corpos o

que precisava transmutar. E seus corpos estavam falando conosco, então, nesse momento, abrimos nosso espaço sagrado, chamamos as energias do universo, para nos dar força e dar força a elas. Escutar sua companheira que está sofrendo é difícil.

Pedimos ao universo e às oferendas, que ajudássemos a sustentar as dores, ajudassem a abrir um espaço sagrado para aquelas mulheres. Fizemos a cerimônia ao mesmo tempo que fazemos o filme. Pedimos permissão para poder falar porque, para muitas companheiras, era a primeira vez que diziam o que sofreram, era a primeira vez que a família delas ia saber o que elas tinham vivido. Era um segredo muito forte, então foi como um processo importante ter feito os filmes e as famílias assistirem. As mulheres tiveram que passar esses processos sozinhas com suas famílias, tiveram que enfrentar sozinhas como a família reagiu, como todos reagiram. Isso também faz parte da agência e da importância do filme sobre essas mulheres, porque elas tiveram que lidar com esse processo pessoal e coletivamente.

As mulheres e a *Rede KAQLA* passaram esses filmes em outros grupos de mulheres e as mulheres, automaticamente, depois que assistirem, começavam a falar sobre suas histórias de violência. Era uma coisa muito potente. Não precisávamos abrir nenhum espaço seguro para que elas se sentissem à vontade, para compartilhar suas experiências nas cerimônias de cura, porque os próprios filmes abriam a energia para aquilo que estava represado. Para que aquela dor fosse tirada para fora. Os filmes eram disparadores, agentes de uma transformação da cura, agentes das falas sobre trauma. Os filmes mobilizavam o aspecto terapêutico do processo.

3.3 O processo de cura nas imagens mágicas

O remédio amargo é o que cura
Sandra Benites

A cineasta Sueli Maxakali, na mesa “imagens do pensamento selvagem”, na 12ª CineOP, afirmou que “a gente faz filmagem, mas, ao mesmo tempo é uma cura para as pessoas que estão doentes”, referindo-se a filmagens feitas em rituais de cura e ao uso da câmera encarnada, que

traduzem e mostram para nós o que só as xamãs podem ver. Flor afirma que seu processo filmico abre as energias de cura:

Fazer cinema é também sentir o nosso corpo. Antes das filmagens, entramos em um estado meditativo, sentimos cada parte do nosso corpo, ativamos nosso corpo como aparato de escuta e recepção. Pensamos nos traumas e o deixamos ir. Temos nosso tempo, quando começaram a dar oficinas de cinema para nós, exigiam que começássemos a filmar logo cedo, sem pausa, com um ritmo acelerado, sem respiro. Tivemos que conversar e dizer que não íamos nos encaixar nesse tempo. Precisamos de pausa, de descanso e de ativar a conexão entre nós – que estamos filmando – nosso corpo e a câmera. Precisamos desses processos, pois nossa relação com a câmera não é descolada do nosso sentir. (Trecho do meu caderno de campo, Agosto de 2018).

A câmera que não é descolada do sentir, produz imagens impregnadas de carinho, afeto e empatia, respeito. É uma câmera que alimenta o cinema como uma prática de cuidado. Um pensamento cinematográfico que compreende a importância de imagens e sons que curem as imagens e os sons do desterro, das violências e dos apagamentos históricos das mulheres indígenas. Um pensamento que se alinha com o corpo todo, para sentir, “ativamos nosso corpo como aparato de escuta e recepção”. Dessa maneira, as imagens curam e tornam-se mágicas justamente por estarem embebidas de cosmopolítica e cosmopoética. As cineastas com quem pesquisei, apontam essas pedagogias e objetivos, como norteadores no desejo de utilizarem o cinema como ferramenta de cura para elas, para a comunidade e para os mundos, este em que vivemos e os outros que são criados todos os dias. É óbvio que há coisas que não podem ser curadas, dívidas impagáveis (FERREIRA, 2019), contudo, fabular essas saídas, construir esses caminhos, cooperam com esse desejo de estancar e cuidar das feridas abertas. Essas feridas, nunca são uma coisa só, a cura de processos traumáticos não é apenas causada pela colonialidade mas também por experiências cotidianas. A cura que está também no cotidiano, em contar histórias para celebrar a vida.

Nesse sentido, coloco nesta cesta uma cena do filme *Teko Haxy*: Patri e eu estávamos na fronteira entre Brasil e Argentina, tínhamos ido a *Tekoa* Tamanduá, em Misiones, para visitar o *xeramoí* Dionísio, vô de Ariel e importante liderança para o povo. Tínhamos a intenção de filmar em Tamanduá, mas não deu certo. Chegando lá, Patri não se sentiu bem, ela me disse que isso aconteceu, porque, ao atravessar o rio na fronteira entre Brasil e Argentina, os espíritos maus jogaram pedrinhas em seu coração. Como me contou, quem é da morada de Tupã não

pode chegar perto da água se não estiver bem e ela não estava. Foi preciso ir até a *Opy* para o *karai* e a *kunhã karai* de Tamanduá retirarem as pedrinhas de seu peito. Disseram a ela para ter mais cuidado e meditar, porque estava com a energia ruim. Foi então que, na volta para *Ko'enju*, como não conseguimos filmar na aldeia, ao atravessarmos a fronteira, ela viu o rio e me disse: “vamos filmar aqui? Acho que podemos tomar banho e ficar peladas aqui, o que acha?”. Nesse momento, entendi tudo o que ela me explicava, sobre a importância dos momentos em que ficava sozinha e em silêncio, sobre empatia e coetaneidade (FABIAN, 2013). Não filmamos nossos corpos, mas fizemos as imagens da carta dela para os colonizadores, na fronteira durante o pôr do sol.

Essa é uma das cenas que a montagem de Tita conseguiu traduzir todo este desejo e sentimentos das imagens curativas de sentipensar. Na fronteira, conduzo a câmera e enquadro o rosto de Patri, com o Rio Grande ao fundo e a terra Argentina (imagem 4). Patri desabafa:

Para mim, falar disso é uma coisa muito complicada que move assim dentro de mim, que fica mexendo com o meu espírito, com meu corpo, dentro do meu corpo. Todas as coisas que estão acontecendo... Que desde que vocês chegaram, desde que vocês chegaram a gente tá praticamente... Vamos perdendo as nossas coisas que eram deixadas para a gente, pelo *Nhanderu*. Às vezes eu tento também entender porque será que acontece isso, porque *Nhanderu* deixou vocês chegarem aqui na terra imperfeita. Eu fico boba, assim, eu sei que eu não deveria fazer essa pergunta, colocar o nome de *Nhanderu* assim... Mas eu ouço muito falar: “são muitas terras para os indígenas, é muita coisa para os indígenas”... É muito triste quando a gente ouve essa coisa do pessoal que estão ali, principalmente no poder, quer dizer, que acham que estão no poder. Quem tá no poder realmente é o *Nhanderu*, que fez a terra, que criou a terra, que criou os animais, que criou da água, tudo aquilo que a gente vê na natureza. Ele que tem o poder de verdade para fazer o que ele quiser, a gente sabe disso, né. Como a gente tá aqui na terra, na terra imperfeita. Vamos passar por todas essas coisas, vamos ouvir coisas ruins. É para isso que a gente está aqui, temos que lutar contra tudo aquilo que nos faz mal. A gente tem muita dificuldade de fazer que os nossos avós faziam, de ir caminhar, de ir de um lugar para o outro, por exemplo, aqui para a gente ir, atravessar a fronteira do Brasil, se você não tiver tirado o documento, não tiver seus documentos, se tiver

um pouquinho errado, você já não consegue passar na fronteira. É barrado por causa do papel. Impede tudo. Desde que vocês chegaram, vamos perdendo as coisas que eram deixadas para nós por *Nhanderu*. É uma dor profunda. Não sei o que vocês pensam. Realmente vocês prefeririam que a gente não estivesse aqui quando vocês chegaram. Mas a gente estava aqui. Não sei o que vocês pensam, acho que querem que a gente não exista.

Antes do próximo plano entrar, a música *Nunca quise*, da banda de rock argentino *Intoxicados*, começa depois da fala de Patri e vai aumentando até o corte. Entra a próxima cena. O plano é solar, possui tons amarelados e alaranjados, a música aumenta mais e vemos Patri, Ariel e Gêssica cantando felizes a música, abraçados um no outro, como em um show de rock. Estamos no carro, em uma das nossas viagens de carro para Porto Alegre. Depois da euforia inicial, a família ainda canta, mas agora fazem carinho um no outro. Patri está ali, ela existe e ela existe com sua família e ela é feliz. Os povos indígenas resistem e resistiram e estão cheios de vida. Esse corte é emblemático pra mim porque traduz essa passagem da reflexão, da dor, da tristeza, para o que o move, se movimenta, dá sentido, dá alegria. É um corte que invade e transforma. Demarca a existência, cura a cena anterior.

Essa dor que Patri diz sentir, infelizmente, é comum às pessoas indígenas. Relegadas do seu modo de vida e apartadas de seus direitos originários, muitas vidas indígenas encontram-se numa encruzilhada existencial. Longe de mim romantizar a produção audiovisual das mulheres indígenas, colocando-a como único remédio para combater esses males. Porém, para uma pessoa indígena, ser arrebatada por essas influências mágicas – sentindo-se cuidada, amada, com saúde mental, autoestima e existência, agindo e fazendo, sentindo nesse mundo reencantado por essas imagens e sons – pode ser como deitar em uma rede comunal, uma rede de descanso comunitário, uma grande rede universal de carinho que se balança junto, canta-se, come-se, planta-se, dança-se junto, vai e vem, afinal, “não há comunidade sem mulheres” (FEDERICI, 2022, p. 17). E como nos historiciza Karla Holanda (2017, p. 45): “as mulheres se aproximam pelo compartilhamento de experiências afins”. Há cura do pensamento, do olhar e lugar de pertença pelas contadoras de histórias. Patri (2018) e Sandra Benites (2020) também escrevem sobre cura e as doenças da mente e do corpo. Patri escreve:

Existe uma doença que nós Guarani chamamos de “*nhe'e ndovy'a vei*” que talvez traduzindo seria “doença espiritual” ou literalmente “a alma não é mais feliz”, só que existe certa dificuldade para *juruá kuery*,

principalmente os médicos, aceitarem isso como uma “doença”, porque seus sintomas não são visíveis fisicamente. Então aí começa um certo preconceito em relação a estados de espírito, pois pensam que, se não existe sintomas físicos, a doença existe como? Estamos tão acostumados a enxergar apenas o que pode ser visto ao olho nu e que tudo aquilo que não podemos ver com os olhos é cheio de dúvidas. Somos tão materialistas, vivemos de aparências, e aí preferimos eliminar o que requer sentimentos mais profundos. E é assim que muitas pessoas não sabem como reagir, ao se depararem com doenças espirituais, e/ou transtornos mentais, ou depressão, não os aceitando, inclusive desdenhando de quem padece desses males. Afinal, vendo a pessoa, ali na frente, sem manchas pelo corpo, sem febre, aparentemente normal, a muitos não ocorre perceber que há um mundo dentro de cada um de nós. (Relato do caderno de campo, na Aldeia Ko’enu, em novembro de 2019).

Clarisse Alvarenga, em recente texto sobre *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* para o catálogo festival Forumdoc.bh de 2020, traz um pouco dessa dimensão, ao citar um texto de Sandra Benites, realizado durante a pandemia de Covid-19:

No contexto de adoecimento coletivo, identificado na pandemia da Covid-19, as conversas se tornam ainda mais importantes, pois impedem que as doenças avancem sobre as mulheres na solidão do isolamento, produzindo o que Sandra Benites chama de “piração” ao experimentar o isolamento social na cidade e, portanto, agravado pelo isolamento da aldeia e dos parentes. “[...] nós Guaraní sempre estamos em *nhemongueta*, encontro de conversa, para que não se chegue a explodir. Hoje eu entendo o que é doença para muitos *djurua* [não-indígenas]. *Mba’e hasy, mba’asy*, coisa que dói ou doença, aparece no corpo quando já está no último estágio. (BENITES, 2020, p.1)” (ALVARENGA, 2021, p. 385)

As falas-imagens (ALVARENGA, 2021), em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, são uma troca de palavras que protege os corpos, porque as conversas com amigas e outras mulheres previnem os adoecimentos. As imagens mágicas jogam para fora o que está guardado não apenas dentro das realizadoras, mas dentro das espectadoras. São capazes de fazê-las coexistir no mesmo espaço-tempo, como se estivessem participando da cena: fazendo parte do ritual, na roda de conversa, fofocando dentro da cozinha, do quintal, da casa ou se correspondendo – situações que muitas mulheres disseram experienciar ao assistirem a *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*.

Apesar de as espectadoras não estarem em corpo físico, o corpo coletivo e íntimo dos filmes convida para a cotidianidade que essas imagens e sons produzem, as espectadoras então

são agenciadas no extracampo filmico (neste caso, não só para o que está fora do quadro da câmera, mas para o que está fora do ambiente em que o filme foi realizado). Logo, colaborando também na *produção* de pessoas: “camadas que você acrescenta à perspectiva de um ser que já existe” (KRENAK, 2022, p. 94) e a “condição fundamental de toda história” (MARX e ENGELS apud FEDERICI, 2022, p. 255.). No encantamento da vida, quando colocamos a flecha para trás, a acertamos mais longe, ou lembrando aquele aforismo Aymara, ou ainda aquele pássaro de Exu do tempo espiralar, um convite ao que Jerá Guarani (2020) chama de “tornar-se selvagem”:

Tornar-se selvagem não é algo que pode acontecer rápido, de um dia para outro, mas algo que implicaria momentos de muita dedicação e de muito trabalho por parte de vocês, não indígenas. [...] Gosto de chamar mais pessoas para serem selvagens. O nosso planeta, do jeito que está, está sofrendo muito, está chorando, está gritando, e, por estarmos integrados com ele, vamos ter que começar a viver, a ver, a saber e a ter que enfrentar muitas coisas negativas também. Fumo cachimbo, faço fogo no chão, cozinho, durmo e acordo com a cantoria dos passarinhos, e tudo isto é tão simples, mas é tão bonito, tão lindo, tão importante. (GUARANI, Jerá, 2020)



Imagem 65 e 66 – A cura pelas mãos e plantas, o processo de cura sendo filmado. Cena do filme *Nossos Espíritos segue chegando* e cena do filme *Teko Haxy – ser imperfeita*, respectivamente. Fonte: frames dos filmes.

Com o reencantamento do cinema, podemos propor novas metodologias de análise e cultura fílmicas, atreladas às relações, aos sentimentos e às curas que as imagens provocam, em detrimento das análises e cultura fílmicas que recorrem ao pensamento analítico ou ao distanciamento crítico. Romper as mitologias da cristalização do olhar, olhar e encarar de volta (como aquela rede de balanço coletiva que vai e vem) para inventar as possibilidades de imaginação das imagens. Cada filme possui o mapa de afetos e territórios desse sonho. Todas essas simplicidades entoam cantos sagrados para nos fortalecer. Aos sons encantados agradecemos, como a cigarra anunciando a chuva que umedece a terra:

Comecei a chorar, no fundo, e a gritar (*sapukai*), que não é grito e sim um canto sagrado que eu sempre ouvia no meu sonho. Minha avó dizia que todas nós mulheres temos nossos cantos. O grito *sapukai* vem da garganta da mulher, dona da voz alta e fina, a voz *nhakyrã* da cigarra, que é da mulher. Toda mulher tem seu canto sagrado. Ele pode surgir a qualquer momento, na tristeza, na alegria, na raiva ou num momento de enfrentamento (BENITES, 2020)

3.4 Reencantar e perturbar o cinema

o cinema faz comunidade
– Subcomandante insurgente Galeano (antes Marcos)⁹²

As tecnologias ancestrais nós temos
Pra induzir o sonho dentro de um pesadelo
Entre um traçante e outro
Dilatar o tempo e imaginar um mundo novo⁹³
– Don L

A ideia de produzir e ensinar cinema por meio das cosmologias indígenas é uma das possíveis táticas de reinventar o regime visual, perturbar e reencantar o cinema, pois assim, nos abrimos às novas e outras formas de fazer ver e de elaborar visualidades – já que nos colocamos a contrapelo e problematizamos esses regimes visuais em uma ação contra-colonial, nos aterrando, voltando a energia para a casa, para o cotidiano e nossa atenção para as abelhas que bebem água. Aqui pretendo evidenciar as provocações que os cinemas indígenas nos trazem nas lógicas de autoria, nos métodos e processos de

⁹² Afirmação no livro *Uma Baleia na Montanha* (2021, Editora n-1), no texto “O Cinema Faz Comunidade” de Peter Pál Pelbart.

⁹³ Canção “Primavera” de Don L, para o disco “Roteiro pra Aïnouz (Vol.2)”, 2021.

realização. Por que e como há esse movimento? Veremos que as imagens produzidas pelas cineastas indígenas são encantadas por estarem inseridas dentro da cosmovisão e, assim, elaboradas por tudo aquilo que é acionado quando pensam, sentem e fazem imagens (como vimos no tópico anterior). Deste modo, a proposição de reencantamento vem para este universo não indígena como uma possibilidade de prática epistemológica, processo criativo, leitura de imagem e pensamento visual contra-colonial. Um convite, assim como nos conduziu Ursula K. Le Guin, para a torção narrativa de outras histórias, modos de ver e criação de mundos. Dentro desse reencantamento, esboço também as possibilidades de perturbação dentro do cinema e do audiovisual, próprias de cinemas comunitários, que tangem: autoria, hierarquia de funções, roteiro, montagem, som, fotografia e o que se filma e como se filma.

O sociólogo Max Weber, no texto “A ciência como vocação” (2008), descreve o desencantamento do mundo como um processo histórico impelido por meio da religião e da ciência, para o mundo desmagificado: “a consideração da magia como profana, pelas religiões, ou irracional, pela ciência, significou também uma desmagificação da natureza – que de agora em diante só pode ser considerada em sua dimensão científica, e por isso objetiva e causal.” (MOCELLIM, 2011, p. 1). Weber (2008) também disse que as pessoas selvagens sabiam como obter o seu alimento cotidiano, conheciam bem a natureza e os meios de viver dela e com ela da melhor forma, ao contrário das pessoas que se creem civilizadas:– na verdade – “significa, porventura, que hoje cada um dos que estão nesta sala tem um conhecimento das suas próprias condições de vida mais amplo do que um indígena⁹⁴ ou um hotentote? Dificilmente.” (WEBER, 2008, p.13). Para a filósofa Silvia Federici (2022), em seu livro *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*:

Weber usou a palavra “desencantamento” para se referir ao desaparecimento da religião do sagrado no mundo. Mas podemos interpretar seu aviso em um sentido mais político, como uma referência ao surgimento de um mundo em que nossa capacidade de reconhecer a existência de uma lógica que não seja a do desenvolvimento capitalista está cada vez mais em questão. [...] Quando falo sobre “reencantar o mundo”, refiro-me à descoberta de razões lógicas diferentes das do desenvolvimento capitalista. [...] Os esforços para rerruralizar o mundo [...] são a condição não apenas para sobrevivermos fisicamente como também para um “reencantamento” da terra, pois reconecta o que o capitalismo dividiu: nossa relação com a natureza, com os outros e com o nosso corpo. (FEDERICI, 2022, p. 272 e 273)

⁹⁴ Na citação original: índio.

A possibilidade de um reencantamento do mundo, por meio dessas mudanças profundas nesses lugares socioculturais de fato, podem mudar as estruturas deste mundo em que vivemos e ser unguento para as feridas coloniais. Federici (2022), entende que o encantamento faz parte de algo contínuo, um arrebatamento por influências mágicas e refere-se ao futuro, como parte principal do projeto revolucionário dos comuns – o povo. Certa vez, ouvi uma entrevista com a cineasta Lucrécia Martel, em que ela afirmava que, para mudar o cinema, é preciso mudar a classe social de quem faz cinema. Nas minhas aproximações com as mulheres indígenas, os acionamentos da natureza e dos seres que nela habitam são condição *sine qua non* às implicações na vida cotidiana e aos trabalhos domésticos, espirituais ou remunerados.

Nas cerimônias do ano novo lunar Maya que eu acompanhei quando estava na Guatemala com Flor, as pessoas *Ajq'ijab'* (contadoras do tempo) invocam montanhas, fungos, bichos, plantas, rios, mares, e todos os seres não humanos para iniciarem suas cerimônias e para algo da vida cotidiana que precise de energia: “a premissa da magia é que o mundo está vivo, que é imprevisível e que existe uma força em todas as coisas” (FEDERICI, 2017, p. 312). Alvarenga (2019) aproxima o contexto que antecede o processo de colonização nas Américas ao contexto vivenciado pelas mulheres na Europa:

A caça às bruxas na Europa e todas as iniciativas contra a visão mágica do mundo apagaram um extenso universo de práticas, saberes e relações coletivas que cercavam as mulheres na Europa pré-capitalista, com o objetivo de impedir sua resistência contra o feudalismo (FEDERICI, 2017, p. 205). Federici demonstra, a título de exemplo, que, no Peru, assim como nas demais sociedades nas Américas, as mulheres eram especialistas em conhecimentos médicos de cura pois estavam familiarizadas com as propriedades de ervas e plantas e também eram adivinhas algo que a experiência da colonização buscou apagar (ALVARENGA, 2019, p. 188).

Com Federici (2017) completo:

A batalha contra a magia sempre acompanhou o desenvolvimento do capitalismo, até os dias de hoje. [...] Mas aos olhos da nova classe capitalista, esta concepção anárquica e molecular da difusão do poder no mundo era insuportável. Ao tentar controlar a natureza, a organização capitalista do trabalho devia rejeitar o imprevisível que está implícito na prática da magia, assim como a possibilidade de se estabelecer uma relação privilegiada com os elementos naturais e a crença na existência de poderes a que somente alguns indivíduos tinham acesso, não sendo, portanto, facilmente generalizáveis e exploráveis. A magia constituía também um obstáculo para a racionalização do processo de trabalho e uma ameaça para o estabelecimento do princípio da responsabilidade individual. Sobretudo, a magia parecia uma forma de rejeição do trabalho, de insubordinação, e um instrumento de resistência de base ao poder. O mundo devia ser “desencantado” para poder ser dominado. (FEDERICI, 2017, p. 312-313).

A fim de contribuir com os movimentos que permitem identificar “a passagem que as mulheres ameríndias efetuam de objeto do olhar para sujeito do olhar por meio do cinema” (ALVARENGA, 2019, p. 189), dentro do caminho do retorno dessas mulheres às suas terras, práticas, saberes, “buscando colocar seus corpos e suas câmeras em relação ao território” (Ibid., p. 189), em todos os casos dos filmes analisados por ela⁹⁵, “as câmeras estão presentes em cena, intimamente associadas ao próprio corpo das cineastas e ao que elas filmam” (Ibid., p. 189). São esses gestos e movimentos de retorno que o reencantamento também se faz presente, já que o próprio corpo das cineastas está embebido do território e, como diz Isael Maxakali: “sem terra não tem cinema”. Sem terra, não tem vida. Traço uma ponte encantada entre a missão civilizatória da colonização nas Américas e sua intensa relação com o desencantamento do mundo, pois são essas tecnologias ancestrais que guardam e possuem agência nos modos de ser de cada povo.

Foi na colonização onde a ofensiva financeira encontrou legitimidade na fé, na humanização daquelas que eram selvagens, e, atualmente, o mesmo discurso toma força com uma guerra cultural do agronegócio. No *podcast* sobre alimentação de *O Joio e o Trigo* chamado *Prato Cheio*, o episódio 5, “Calibã, o agro e as bruxas”, nos diz bem sobre isso: “para além do óbvio, este episódio analisa como a perseguição às bruxas nos primeiros tempos de capitalismo foi atualizada para um novo processo de concentração de riquezas”.⁹⁶ Este novo processo de concentração de riquezas se dá, sobretudo, pela apropriação das terras indígenas e desterritorialização dos povos: evangélicos que vão evangelizar as almas de povos isolados, mineração em terras demarcadas, marco temporal. As terras indígenas são agora a nova caça as bruxas, a nova manutenção para o mundo desmagificado, impelido por meio da religião e do capital. Um desencanto “que reifica as raízes mais profundas do colonialismo” (SIMAS & RUFINO, 2020, p. 6).

Por isso, o encantamento é tão relevante para aliarmos às narrativas. Por isso é tão urgente reencantarmos o cinema para refazermos conexões (ALVARENGA, 2017) que foram perdidas e movimentos de retornos, como uma gira política e poética, agindo pela manutenção das nossas vidas. Encantar cria outros sentidos para o mundo, outros modos de existir e de praticar o saber: “para a maioria dos seres que não experimentam o mundo a partir dos alpendres da Casa Grande, das sacadas dos sobrados imperiais e das salas de

⁹⁵ Clarisse Alvarenga analisa os seguintes filmes: *Ayani por Ayani* (Direção: Ayani Hunikuin, Doc, Cor, 2010, 19', Livre); *Para Reté* (Brasil, Mbya-Guarani, 2015, cor, 40' (em processo), direção: Patricia Ferreira Pará Yxapy) e *Navajo Talking Picture* (EUA, 1986, cor, 40', direção: Arlene Bowman).

⁹⁶ Episódio disponível em: < <https://ojoioeotrigo.com.br/2022/02/a-guerra-cultural-do-agronegocio-2/> > Acesso 18 de março de 2022.

reunião de edifícios de grandes corporações, cabe entender o encantamento como ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: afirmação da vida, em suma.” (SIMAS & RUFINO, 2020, p. 7). Segundo Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas (2020) no livro *Encantamento - Sobre política de vida*, a respeito da noção de encantamento:

A noção de encantamento traz para nós o princípio da integração entre todos as formas que habitam a biosfera, a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade). Dessa maneira, o encantado e a prática do encantamento nada mais são que uma inscrição que comunga desses princípios. Para nós, é muito importante tratar a problemática colonial na interlocução com essa orientação. Entendemos que a matriz colonial é uma das chaves para pensarmos a guerra de dominação que se instaura entre mundos diferentes. Se de um lado temos a integração dos sistemas vivos, a conexão entre as dimensões materiais e imateriais e a ética ancestral, do outro lado está a separação e a hierarquização Deus/Estado, humanos/herdeiros de Deus e natureza/recursos a serem transformados em prol do desenvolvimento humano. O encantamento como uma capacidade de transitar nas inúmeras voltas do tempo, invocar espiritualidades de batalha e de cura, primar por uma política e educação de base comunitária entre todos os seres e ancestrais, inscrever o cotidiano como rito de leitura e escrita em diferentes sistemas poéticos e primar pela inteligibilidade dos ciclos é luta frente ao paradigma de desencanto instalado aqui. Ou seja, o encante é fundamento político que confronta as limitações da chamada consciência das mentalidades ocidentalizadas. (SIMAS & RUFINO, 2020, p. 9 e 10)

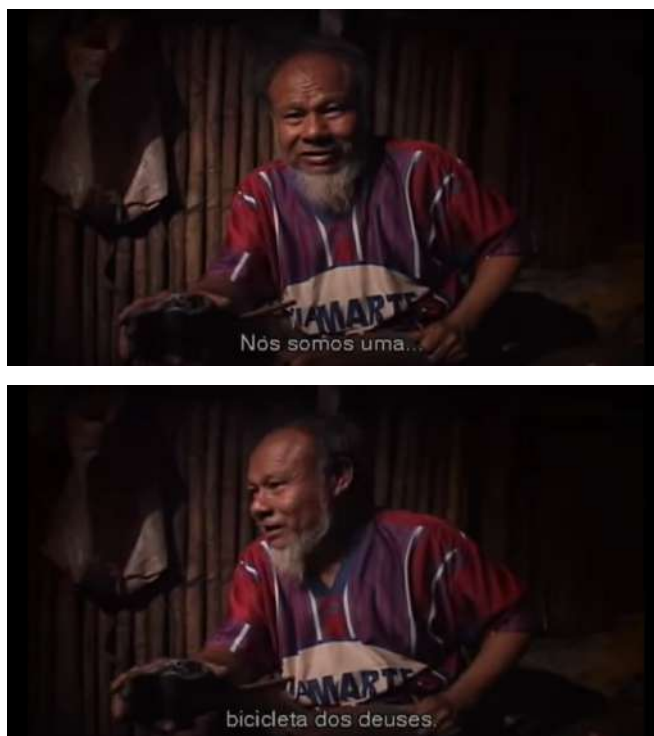
Em termos de cinema e audiovisual indígena, nesta “integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade)” (SIMAS & RUFINO, 2020, p. 9 e 10), a dimensão visível é operada para fora, dentro do quadro, e, no extracampo filmico, fora de quadro, as dimensões invisíveis: as operações e assessorias xamânicas das montagens, por exemplo, ir até o xamã para consultar qual material usar e/ou que corte fazer, consultar os mais velhos e os pajés sobre como será o filme; sonhar com o corte, sonhar com as cenas, os sonhos que operam na condução da estória; as inspirações das personagens: elas estão inspiradas para falar? Então, filma-se. Não estão? Não há filmagem; o tempo certo de fazer cada imagem e como o antecampo da cosmologia invade os gestos para a câmera e da pessoa que filma. São muitos os exemplos desses processos no cinema indígena (esta pesquisa possui vários), mas quero citar um exemplo de cinema encantado em povos de matriz africana para contribuir com esta investigação.

No final de 2021, ministrei uma oficina de cinema e antropologia visual no LAVALMA (Laboratório de Antropologia Visual Alma do Brasil), da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Na oficina, uma das alunas filmava no terreiro de Umbanda de que ela fazia parte e todos os cortes, ideias e processos do filme eram

compartilhados com as entidades e os orixás. Havia dias que as entidades e os orixás, principalmente Exu e o Preto Velho, diziam que não eram dias bons de filmar e, assim, não havia filmagem.

O reencantamento do cinema ativa mundos que aqui já estão, ativam engrenagens transmutativas, ativações que vêm a partir do fato de se ocupar o mundo. As imagens se interpenetram em campos de frequência, através de outro lugar que não aquelas normatizadas. Operam e são operadas por atos mágicos, cósmicos. São nas performances compostas no interior das cenas que os filmes utilizam a estratégia de dialogar para dentro, também falando para fora e, assim, o prefixo *re* induz para este dentro e fora, fluxo contínuo e permanente mudança: “O prefixo *re* nos remete à necessidade de uma volta, de um fazer-se de novo, de uma retrospectiva, de uma retroação, mas também nos aponta para uma repetição a vir, produzir-se à frente, como uma memória do futuro”⁹⁷ (MARTINS, 2021, p. 205, grifo da autora) e que “cineticamente se refaz” (Ibid., p. 206). Vemos porque de alguma forma é possível traduzir, emular e saturar, no quadro do filme, o risco. Dentro dessa forma de tradução em risco, para vermos mais é preciso esvaziar o plano visível, a fim de vermos de outro modo essas traduções pelos corpos daquilo que só as xamãs veem. O que pode e o que não pode estar na forma do filme é um acontecimento cinematográfico, uma forma ritual que muito diz sobre o seu produto final – essa é uma das formas de indigenizar o cinema e de reencantá-lo. Com o cinema manipulado pelos povos indígenas, o filme se torna parte do cotidiano da aldeia, assim como a própria cosmologia. Em *Bicicletas de Nhanduru* (2011), o raio lasca a árvore e por isso o filme acontece.

⁹⁷ “Eis o que a Cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente.” (apud MARTINS, 2021, p. 208)



Imagens 67 e 68 – Filme Bicicletas de Nhandaru (2011). Fonte: *frame* do filme.

Nos processos dos filmes, a dimensão visível é operada para fora, dentro do quadro, e, no extracampo filmico, a cineasta agencia a passagem da ação do invisível para dentro do visível, por meio das partilhas do cinema direto – exibindo as negociações e compartilhando a condução do filme até mesmo com as personagens. Por exemplo, percebemos que, para Alberto, o *xeramoí* foi muito além que uma personagem, ele foi parte atuante do filme e conduziu a câmera que guardava as palavras, os sentimentos e suas memórias. Assim, o antecampo entra em quadro, há a exposição do posicionamento da câmera, das negociações, personagens e diretoras conversam, abrindo espaço para lugares de relações cosmopolíticas. Contudo, no cinema indígena, a alteração da política das imagens com a explicitação do antecampo é diferente do cinema moderno (BRASIL, 2013): o caráter coletivo, a vida comunitária e a realização compartilhada – que o repertório etnográfico traz – mobilizam esse aspecto de se pôr em cena. Para o pesquisador, a exposição do antecampo torna o olhar engajado, um olhar que não apenas observa, mas que vive em cena os afetos do mundo, “aquele que filma compartilha com aqueles que são filmados uma mesma *mise-en-scène*” (BRASIL, 2012, p. 251). Desta forma, o autor arrisca a hipótese de que o cinema indígena reelabora a tradição escópica ocidental, a partir de sua própria cosmologia, por meio de suas próprias perspectivas. Para ele, é como se os Guarani, ao acolher o cinema, “continuassem agindo como outrora,

quando acolhiam as religiões trazidas pelos missionários sem perder sua condição de ‘incrédulos’: continuam incrédulos, ainda depois de crer”. (Ibid., p. 115). Ou seja, acolhem as poéticas, técnicas do cinema, mas as recriam a seu modo de ser e fazer, e assim, articulo em consonância à hipótese de André Brasil, perturbam e reencantam essas estruturas e categorias, em suas práticas fílmicas, nos convidando a ver com outros olhos. Por fim:

A explicitação do *antecampo* se move historicamente por ao menos duas demandas: de um lado, a abertura ao dialogismo; de outro, a reflexividade crítica. Em paralelo às transformações epistemológicas no campo das ciências humanas e sociais, o cinema moderno se define como dispositivo relacional, dialógico. Algo que, na teoria do documentário, reverbera na reivindicação por Jean-Louis Comolli (2008) de uma *mise-en-scène* compartilhada, aberta à *automise-en-scène* dos sujeitos filmados. Digamos, em complemento, que filmar o outro é, de uma forma ou de outra, filmar a si mesmo (estejamos ou não em cena). No ato de filmar a vida de outrem (suas *mise-en-scènes* individuais e coletivas), inventamos e expressamos nosso próprio modo de olhar, nosso ponto de vista. (BRASIL, 2013, p. 250)

A câmera, essa máquina do tempo cosmológica de brinquedo, num cinema que assume a relação fenomenológica, uma máquina xamânica diante de uma economia política da imagem que não tem preço, mas tem as experiências entre a vida inventada e a vida vivida das fumaças, dos espíritos. No encontro sobre “Cinema e Sonho”⁹⁸ da minha disciplina, Patrícia, Ariel e Alberto comentaram que por muitas vezes pedem para que as montagens dos filmes sejam reveladas em sonhos ou que, se sonham algo ruim, tendo que filmar no outro dia, simplesmente não filmam. Antes, durante e depois de realizarem os filmes, pedem licença aos *Nhaderukuery* (mãe e pai verdadeiras, além de todo o conjunto de espíritos para os povos Guarani). A máquina do cinema coloca uma pulsão escópica entre os trânsitos visíveis e invisíveis, sabendo que: mostrar tudo é altamente perigoso, assim, ver menos é ver mais. É preciso aprender as pedagogias de ver. Cabe então, às não indígenas, desaprender como vemos, pois são outras formas de perceber o que são imagens. Primeiro, o que chamamos de imagem não é o que os Guarani ou os Maxakali ou outras etnias que operam esse cinema cosmológico chamam de imagens – não há apenas diferença na grafia, mas há uma diferença *a priori*, de compreensão e tradução.

⁹⁸ Encontro Cinema e Sonho para minha disciplina de Estágio Docência no PPGCine-UFF, Imagens insurgentes para outros mundos possíveis: linguagens e estéticas Ameríndias em Outubro de 2021: https://www.youtube.com/watch?v=apEziBGO838&list=PL9ZJliupmHOa3FdRgkw7dN_0zh76e42C8&index=3&t=7s
Acessado 15 de Janeiro de 2022.

Em Guarani, imagem é *ta'angá* (o que dá a ver) e para os Maxakali é *koxuk* (alma, duplo, imagem, rastro), como me contou Sueli:

O cinema indígena ele faz parte do *koxuk*. Significa imagem, mas pra nós também significa espírito. Significam essas duas palavras: espírito e cinema. Pra nós é importante porque ao mesmo tempo você filma o pajé velho, os mais velhos falando, eles são uma memória que não morre. Ao mesmo tempo que você grava o filme, você grava na sua memória. Para nós, quando passa o tempo e aquela pessoa não existe mais no meio da gente, que ela já partiu, você sabe que ela vai ficar gravada. Com o tempo, você esquece aquela pessoa, mas quando você revê as imagens dela falando, você sabe que ela vai aparecer. Para nós ela volta a existir, ela está viva. Está no meio do nosso ritual.

Nessa política do dar a ver, as experiências se tornam visíveis nos próprios termos. É o que retoma Sueli Maxakali, os filmes estão nos *yamiyxop*, espíritos da floresta para os Maxakali, esse duplo entre espírito-imagem. As alianças com corpos-morcegos. para os Maxakali. os inserem em povos da escuta, em que a visão passa pela escuta e depois pelo canto, uma relação que passa pelo corpo. Para os Guarani, a relação do extracampo é pela palavra. Nesse aparato que grava as memórias e revive as palavras e as escutas, entramos nos trânsitos e elos entre os mundos, um encontro entre o que se quer fazer ver e o cinema. São imagens capazes de agir sobre nós, de nos ver. Dependendo do ponto de vista onde você está e quem você é, você pode ver outra coisa. Sabemos, pelas bases do perspectivismo ameríndio (VIVEIROS DE CASTRO, 2002), que não podemos ver o que o outro está vendo e isso é algo incontornável porque nunca acessamos a perspectiva do outro ser – seja humano ou não-humano. Pode-se transmitir o que se vê, traduzir o que se vê, mas tudo é imparcial, operado através das fumaças do *cinema-pytenguá*, no reconhecimento dos equívocos, das zonas de cinza, dos segredos, do que se pode mostrar ou não, contar ou não.

Na formulação de extracampo para o cinema indígena, André Brasil (2012, 2013) dedica-se à análise de três filmes indígenas⁹⁹ em dois artigos¹⁰⁰, fazendo uma costura e colocando a trama de suas hipóteses entre o campo e duas dimensões distintas do extracampo, um duplo e intercambiável papel de quem filma: dentro da cena, como membro da comunidade, e fora da cena, como cineasta. Conceitua-se desta forma o antecampo, conforme a definição do autor: “em inúmeros filmes indígenas, essa pragmática está concretamente em cena, materializa-se formalmente em um espaço filmico que chamaremos de antecampo. Trata-se do espaço atrás da câmera, com os sujeitos que abriga (o realizador, a equipe, os equipamentos)” (BRASIL, 2012, p. 249). Esse aspecto do antecampo é estimado com as concepções que acendo aqui, pois ele desvela o que se deflagra no invisível, nas forças que operam nas constituições desses filmes e não aparecem em cena, mas que estão lá. Nesse sentido, Bernard Belisário em sua tese (2018), desmancha o cinema e nos lembra de que:

O trabalho de investigação de filmes produzidos por coletivos e realizadores indígenas demanda da pesquisa um investimento que extrapola o campo estritamente cinematográfico. O desconhecimento daqueles outros contextos socioculturais, históricos e cosmológicos por parte do pesquisador pode comprometer um tipo de análise filmica que busca alcançar, além dos aspectos puramente formais, a dimensão pragmática constituinte desses documentários. O investimento na leitura e na pesquisa de etnografias que investigam os traços e elementos constitutivos dos modos de vida específicos das comunidades indígenas, junto às quais os cineastas nativos realizam seus filmes, pode trazer um grande ganho à análise filmica. Não só por tornar compreensíveis certos sentidos menos evidentes, que não aparecem devidamente elaborados pelas narrativas filmicas, mas por lançar luz sobre as relações constitutivas da própria cena documentária e das operações que estruturam sua montagem. (BELISÁRIO, 2018, p. 42)

⁹⁹ O filme *Bicicletas de Nhanderu* (2011) no artigo “Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo” (2012) e aos documentários *Pi’õnhitsi, mulheres xavante sem nome* (2009), de Divino Tserewahú e *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá (Duas aldeias, uma caminhada, 2008)*, do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema no artigo “*Mise-en-abyme da cultura: a exposição do ‘antecampo’ em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*” (2013).

¹⁰⁰ Tomando-os como exemplos ao que Manuela Carneiro da Cunha chamou de “cultura com aspas”, ou seja, o uso reflexivo da noção antropológica de cultura pelas indígenas, com intuito de produzir um possível “cinema com aspas”, a saber: “Tudo isso se complexifica se retomamos a ideia de ‘cultura com aspas’: o cinema indígena é desde o início um híbrido, um dispositivo relacional, que articula o dentro da cultura com o fora dela, em múltiplas e variáveis dobragens. Um filme é sempre uma negociação entre os índios consigo mesmos e com não índios: os jovens realizadores, os professores das oficinas, os editais, as instituições, os membros da aldeia (especialmente os velhos), as comunidades de espectadores (a aldeia, as outras etnias, o público dos festivais...). A realização de um filme aciona portanto uma rede de relações que não existiria sem ele.” (BRASIL, 2013, p. 249).

Desta forma, o que perturba o cinema indígena é a maneira encantada de ver o mundo, as imagens-espíritos, e as diferentes maneiras de vê-las – para cada etnia. Uma cena posta não é apenas uma cena, mas impregna cosmovisões. O ponto crucial é a forma de pensar, de criar e fazer, e como essas formas perturbam as estruturas, modos de produção.

O cinema indígena faz comunidade. Este é um chamamento – escreve Peter Pál Pelbart em “O Cinema Faz Comunidade”, a partir de sua experiência e da realizadora Mariana Lacerda¹⁰¹, durante o segundo festival de cinema “Uma Baleia nas Montanhas do Sudoeste Mexicano”¹⁰², organizado pelo movimento Zapatista em Chiapas. O festival, dentro de uma sala de cinema gigante no alto da montanha, era uma baleia, uma enorme sala de cinema também conhecida como auditório e cinema *Maricheweu*, em homenagem ao povo Mapuche, que os zapatistas construíram no meio da montanha, no também recém-criado espaço Zapatista Caracol “Tulan Ka’u”. Ao lembrar e reconectar o chamamento de que o cinema faz comunidade, o zapatismo parece propor-se a resgatar o cinema como situação coletiva (PÁL PELBART, 2021, p. 18). Não apenas pela espetatorialidade conjunta, pessoas lado a lado no escuro dentro da grande sala de cinema-baleia, mas por justamente propor mesmo uma “torção narrativa”, como dizem Mariana Lacerda e Peter Pál Pelbart, organizadores do livro. O cinema indígena faz comunidade porque se reconhece através das imagens de como cada aldeia está indo, aproximando e afastando os povos diante de práticas comuns ou diferentes às comunidades. Segundo Natuyu Txicão:

Vemos a cultura dos outros pelo cinema, temos uma troca de conhecimentos, conhecemos e acessamos outros povos. A gente se inspira pelos planos cinematográficos que os parentes fazem. É tanto uma troca de conhecimento cultural quanto das formas de filmar, os jeitos de filmar, porque a gente vê um plano que a parente fez e que é diferente, fico inspirada: nossa, aquela imagem está bonita, vou fazer igual.

¹⁰¹ Em 2019, Mariana foi convidada pelos zapatistas para exibir seu documentário *Gyuri* (2019, 87 min), na segunda edição do Festival de Cinema do Território Autônomo de Chiapas. O filme trata do encontro da fotógrafa húngara Claudia Andujar com os yanomami, na Amazônia.

¹⁰² Sobre o festival e sua programação: < <https://radiozapatista.org/?p=32640> > (Acessado em 10 de Julho de 2021).

Ou seja, move-se criando pontos comuns entre as diferenças. Cria e age em redes de proximidade, alianças afetivas e uma possibilidade de subjetividade coletiva (em relação a si mesmos e ao mundo exterior) que não é una, plasmada na homogeneidade, senão uma tensão do que compreendemos por subjetividade e como acessamos nossa subjetividade coletiva. O cinema indígena bebeu muito do vídeo popular e das organizações políticas coletivas, espaços onde pesquisadores, ativistas e artistas se aliavam:

É possível apontar um conjunto de aspectos compartilhados: os contextos de organização política das comunidades e movimentos sociais aos quais profissionais, intelectuais e ativistas como o próprio [Vicent] Carelli se aliavam, ajudando a criar e gerir núcleos de produção, difusão e formação de videastas; as particularidades do vídeo como suporte de registro e difusão de imagens; o caráter coletivo e colaborativo do fazer audiovisual, concebido em diálogo com as dinâmicas internas desses grupos; o modo como enunciam o seu lugar e seus próprios pontos de vista; a sensibilização e mobilização que esses trabalhos buscam fomentar no espectador, no sentido de fortalecer as suas narrativas e causas políticas. Para tudo isso, lá estava o vídeo com seu relativo baixo custo e simplicidade de operação, o que facilitava o intercâmbio de posições entre os sujeitos – quase sempre não profissionais – de ambos os lados da câmera. Havia também a inédita agilidade entre a gravação e a exibição do material gravado num suporte cuja cópiagem e armazenagem eram, por sua vez, pouco onerosas. (COSTA MENEZES, 2023, p.14).

Antes de querer ser cinema – os filmes indígenas no Brasil são sobretudo sociopolíticos, ações comunitárias de reconhecimento, comunicação interna, enfrentamento diante do mundo não indígena e trocas de saberes, conectados ao pensamento, primeiro, político e, partindo daí, estético (CESAR, 2017), e possuem “como objetivo não o filme em si mas o que ele provoca em termos de reflexão e desencadeia nesse processo” (MARIN; MORGADO, 2016, p. 91). O cinema indígena é, então, uma armadilha de caçar. No caso, nós somos a caça. Quem vai ao cinema, esperando assistir a algo “de índio”, depara-se com filmes da terra – e nós entramos na terra e na luta por ela, enquanto somos capturadas como espectadoras –; vemos algo construído a partir de uma estratégia comunal, de uma aldeia como proposição filosófica de vida e de se fazer uns nos outros, agindo mutuamente e se complementando em seus contrastes e coisas não duras – mas moles, pois se moldam, a partir da experiência vivida, do movimento da baleia e do que acontece dentro dela.

Diante dessa epistemologia do encontro, me pergunto, para nós não indígenas, qual a diferença entre dar voz e compartilhar lugares? O que percebo é que não se trata apenas de ocupar espaços, mas para que ocupar esses espaços? Cremos ser resposta a que tipo de

ação? Pensar em comunidade não é um acionamento conciliador ou de integração. Ocupar espaços se mostra e se efetiva para mudar o atual estado das coisas. Portanto, não basta traduzir em nosso vocabulário o que vemos, ou nomear o que seja. Ainda sobre o deslumbre e concretudes do cinema se faz em comunidade, Peter Pál Pelbart escreve:

Não nos cabe traduzir a novidade zapatista em nosso vocabulário familiar (contra-insurgência, rebelião, revolução), nem converter sua sabedoria em nossa gramática conhecida (destituição, poder constituinte, linha de fuga...). Melhor fariamos em praticar o inverso. Deixarmo-nos afetar por seus pensamentos, contracondutas, afetos, humor (sim, “quem não entende nosso humor não entende o zapatismo!”), suas recusas, sua malícia, sua doçura, suas táticas paradoxais... Uma forma de vida. É todo um mundo! Outro! Ou como elas e eles dizem, um mundo no qual cabem vários mundos. Não se trata de imitá-los – tão diferente é a nossa geografia –, mas de sentir nessa distância a chance de uma proximidade. (PÁL PELBART, 2021, p. 23)



Imagens 69 e 70 – Cinema Zapatista *Marichewu*. Fonte: Google Imagens.

Desta forma, o cinema indígena é também apenas um léxico na batalha pelas narrativas e, assim como a novidade zapatista, não nos cabe traduzi-lo em nosso vocabulário familiar. Afinal, a novidade das epistemologias ameríndias é novidade para quem? Nitidamente, para nós – não indígenas. Não existe norma que não esteja sujeita ao teste do tecido real da experiência. Não é garantido que o sol vai sair amanhã (sempre cremos que é). Por meio dessa iminência, da incerteza do amanhã causada pelo genocídio indígena, elas não olham para a falta como verdade, para o trauma da colonização como verdade. Imaginemos que dentro de uma mata exista um buraco, profundo, preto. Em volta dele, há uma mata vivendo cheia de mistérios e novidades. Elas não gastam tempo olhando apenas para este buraquinho da falta, sem se esquecer do que está em volta, todas as plantas, os animais. Olham para o buraco junto da mata, ambos pertencentes ao plano da visão.

Descentrar a percepção para o todo e não para a parte – um olhar geral e não generalizante – é um trajeto que busca dar atenção a um todo que se embrenha em tudo.

O *sentipensar* em ação. Um mundo no qual cabem vários mundos. Cabem junto das vidas, as faltas, buracos, imperfeições, vulnerabilidades, os traumas e, principalmente, as curas. Mesmo dentro de um sistema predatório, são capazes de nos mostrar as saídas desse buraco. Gesto contrário, como pronuncia Denilson Baniwa, de “um erro de observação causado pelo desvio óptico a partir do ângulo de visão do observador estrangeiro. Do ponto de vista de quem está de fora, olhando por uma janela colonial, não é possível compreender o todo, então no meio disso tudo alguma coisa se perde ou é amputada”¹⁰³ (BANIWA, 2021).

De alguma maneira, o cinema indígena é uma manifestação estética da contradição fundamental entre nós e elas. Colocar em perspectiva todo esse processo é necessário, pois percebo duas forças atuantes que coabitam essa contradição para a realização desse cinema, uma que é a realização de dentro e a outra que é a realização para fora, ou seja, como o filme é elaborado para as indígenas e como é a elaboração para não indígenas. Essa elaboração vai muito além da óbvia recepção fílmica ou do entendimento dos aspectos invisíveis presentes nas imagens. O cinema indígena brasileiro se faz sobretudo em festivais de cinema, espaços culturais e artísticos intermediados por não indígenas. Assim, temos uma negociação entre o que as indígenas tomam como agência autônoma na ocupação de espaços intelectuais e artísticos e onde o desejo não indígena está: o que ele ainda opera e manipula, ao abrir esses espaços. É uma cilada.

Da mesma forma que esses espaços também são e foram agentes silenciadores, opressores e violentos ao longo da história, esses mesmos espaços capturam os discursos e as práticas anticoloniais como uma maneira de vestir uma roupa mais confortável para se proteger da culpa. Diante desses processos, elegem protagonistas, porta-vozes, simulam privilégios, autorias, ou seja, ainda dão esses espaços para umas pessoas e outras não, perpetuando a lógica extrativista e de individualização. Denilson Baniwa, em entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*, sobre o peso inédito de artistas indígenas na Bienal de São Paulo em 2021¹⁰⁴, provoca: “é como se a intelectualidade não nos coubesse” e discorre sobre a cilada presente no jogo de entrar nesses espaços:

¹⁰³ Texto “Ficções Coloniais (ou finjam que não estou aqui)” (2021), de Denilson Baniwa. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-%28ou-finjam-que-nao-estou-aqui%29>

¹⁰⁴ Matéria disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/06/artistas-indigenas-ganham-protagonismo-no-circuito-e-terao-peso-inedito-na-bienal.shtml#:~:text=Artistas%20ind%C3%ADgenas%20ter%C3%A3o%20um%20peso,%C3%A9%20exatamente%20in%C3%A9dito%2C%20no%20entanto.>

O mercado gira em torno de um pequeno grupo que exclui outros indígenas, e a minha presença precisa lidar com essa armadilha [...] A minha posição enquanto artista indígena nesse mundo que me quer agora, porque não me quis, é como uma ferramenta de luta, para uma mudança real da minha comunidade e da minha região. No mercado de hoje, citando Britney Spears, todo mundo quer um pedaço de mim, e dos meus companheiros. As pessoas querem que, dos índios, saiam coisas indígenas, porque é mais fácil de digerir. Mas a coisa toda é mesmo pensar essa quebra de expectativa, mostrar que a gente pode apresentar coisas que as pessoas talvez não estejam esperando do ponto de vista artístico, intelectual e de luta. (BANIWA, 2021, entrevista *Folha de SãoPaulo*)

Esses espaços são o que Jota Mombaça denomina “a encruzilhada da vida negra” (2020), algo que acaba por transversalizar também na encruzilhada da vida indígena. Indo além das crises de representação, de um extrativismo cognitivo¹⁰⁵, citando os versos do rapper Baco Exu do Blues: “Meus ancestrais todos foram vendidos/Deve ser por isso que meu som vende”, aludindo à objetificação e à venda dos corpos negros, no marco da economia da Plantação em que:

Parece ser de alguma forma uma força que se inscreve, de maneiras mais ou menos brutais, nos modos como, no contexto da sobrevivência da escravidão, a cultura e as formas de produção simbólica negras são consumidas e apropriadas. “Meus ancestrais todos foram vendidos/Deve ser por isso que meu som vende.” Deve ser por isso que este texto vende. Ou que, do ponto de vista de certas instituições, a explosão de arte e pensamento negros e anticoloniais, que parecem definir hoje os rumos dos sistemas de arte e produção de conhecimento em escala global, seja referida como uma moda, uma tendência de mercado. Uma vez que a commodificação dessas perspectivas — nossas perspectivas — depende diretamente de uma certa continuidade entre a nossa produção artística e a nossa posição sócio-histórica, talvez faça sentido afirmar que a venda de nossos sons, textos, ideias e imagens reencena, como tendência histórica, os regimes de aquisição dos corpos negros que fundaram a situação-problema da negritude no marco do mundo como conhecemos. Não se trata (e devo insistir neste ponto) de uma moralização da nossa adesão a esses sistemas, pois essa não é apenas uma questão de agência. (MOMBAÇA, 2019, p. 5).

Como efeito dessa encruzilhada que move, entre ter as produções simbólicas consumidas e fazer-se presente nesses espaços, as pautas raciais, identitárias e de invenção de si, temos a possibilidade de corroborar para o constrangimento do sistema, para de fato alterar sua estrutura. Hackeando por dentro. Perturbando. O artista Denilson Baniwa (2019), mais uma vez, nos diz como a “diferença fugitiva” (MOMBAÇA, 2019, p. 11) dessa cilada é política: “dessa forma a arte produzida por indígenas, seja ela qual for (artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e

¹⁰⁵ A respeito do extrativismo epistêmico, plantaço cognitiva e neoextrativismo, conversaremos na *PARTE 04* da tese, no tópico: “Cinema indígena e o espelho virado para Narciso: ter o olho no olho do outro” (página ainda a ser inserida).

intenção política, mesmo que inconscientemente”¹⁰⁶. Logo, não está destituída no seu sentido político, sabendo que “ser indígena é criar algo coletivo”¹⁰⁷, espaços coletivos, não preocupados com ego e ascensão pessoal, mas pensando esses trabalhos como as puçangas (ungentos, remédios, métodos de cura), esses feitiços que movimentam o mundo¹⁰⁸ (BANIWA, 2021).

Nas articulações, nas redes (de dormir, sonhar e descansar) e nas constelações (que guiam e protegem), sem linearidade ou pontos de começo e fim, raízes são capazes de afirmar essa encruzilhada como os sonhos criados ao redor do fogo. Espaços e sonhos coletivos, desordenados, compartilhados e complementares. A nós, não indígenas, permanece o incômodo por também ocuparmos esses lugares, evidenciando os nossos debates ausentes sobre nossas condições a respeito da canoa que navegamos, das ondas que entramos e o porquê as queremos navegar. Estar no incômodo é importante. É ficando com o problema que digerimos algo que nos acontece, sem qualificar ou dar um resultado à resolução deste problema. Ficar com o problema (HARAWAY, 2016) requer processo, busca de alternativas. Para mim, é como olhar o mar e apenas estar no momento presente observando a chegada e partida das ondas.

Ainda nessa reverberação, o artista Denilson Baniwa, no recente trabalho com colagens, fotografia e cinema, “ficções coloniais (ou finjam que não estou aqui)”¹⁰⁹, de 2021, para a *Revista Zum* #20, elabora uma série de colagens e ficcionalizações com fotos coloniais e cenas de filmes, deslocando essas cenas para “contatos” possíveis e impossíveis, forjados pela colonialidade. No texto, narrando suas primeiras experiências com a fotografia e o cinema, o artista conduz uma possível fuga dessas ciladas, a partir da paródia:

Assim como a metáfora da chegada de alienígenas que destroem o modo de vida humano ou de como o progresso avança pelo que é natural, e acaba revivendo um monstro que a humanidade não conhecia. É basicamente o

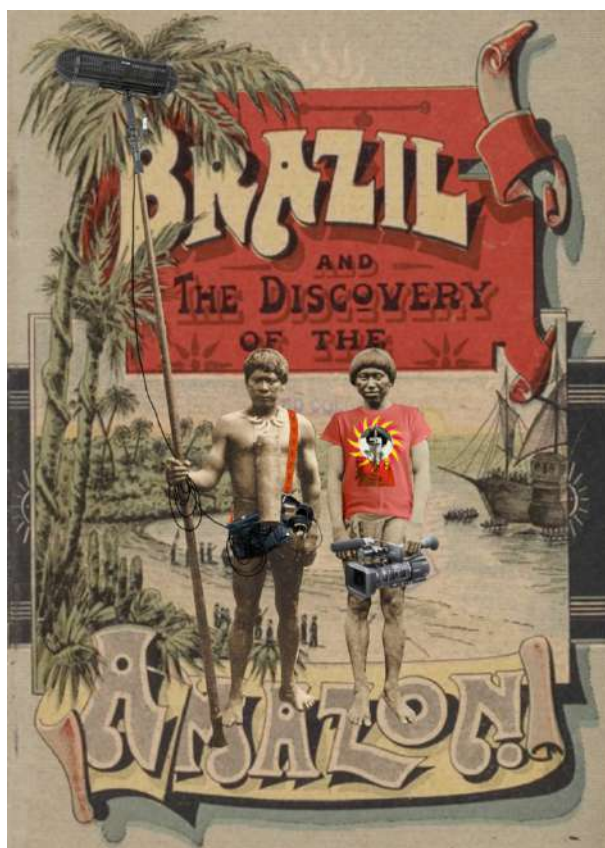
¹⁰⁶ Conversa com Denilson Baniwa para o Prêmio Pipa, disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/09/luiz-camillo-osorio-conversa-com-denilson-baniwa/>. Acessado em 13 de Julho de 2021.

¹⁰⁷ Nome do episódio 02 do podcast “Nhexyrõ: artes indígenas em rede” com Jaider Esbell e Denilson Baniwa. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1Jnvg3zXVUJ5exERnSQUDF?si=7284e0fb21b64d2c>. Acessado em 20 de Julho de 2021.

¹⁰⁸ Minuto 47:50’, do podcast “Nhexyrõ: artes indígenas em rede” com Jaider Esbell e Denilson Baniwa. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1Jnvg3zXVUJ5exERnSQUDF?si=7284e0fb21b64d2c>. Acessado em 20 de Julho de 2021.

¹⁰⁹ Texto e imagens disponíveis no site do artista: <https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-%28ou-finjam-que-nao-estou-aqui%29> Acessado em 18 de Julho de 2021.

processo de colonização que vivemos neste território. Nós, indígenas, somos aqueles que impedem a civilização de avançar para dentro dos lugares ainda não destruídos pela exploração. Penso que o King Kong retirado de suas terras para ser exibido como troféu e aberração, bem poderiam ser os Tupinambás enviados à Europa para exibição em praças públicas; O Godzilla, o Monstro do Lago, o Kraken bem podem ser representações do que acontece quando o progresso decide avançar para dentro das florestas, rios e ecossistemas. O mundo ocidental ficciona ataques alienígenas, que destroem pessoas e cidades porque foi isso que fizeram ao longo dos tempos, e teme um revide histórico. Pois para os diversos povos originários deste planeta, um dia os alienígenas foram o mundo ocidental. [...] Neste lugar imagino a arte indígena como direito de resposta e direito de ficcionar também uma História do Brasil, e venho trazer pela colagem entre cinema, fotografia e reprodução em massa, metáforas rasuradas de ícones que acostumamos a ter em nossos lares, emolduradas por telas de televisão, salas de cinema e celular. Unir imagetivamente realidades tão distantes da compreensão colonizadora é provocar um debate sobre apropriação, direitos de imagem e reprodução, onde o guaraná é original Sateré Mawê e a pipoca é Guarani. (BANIWA, 2021).



Imagens 71 – Série “Caçadores de Ficções Coloniais”. Colagem digital, Tamanhos variáveis, Ano 2021, do artista Denilson Baniwa. Fonte: imagens cedidas pelo autor Denilson Baniwa.



Imagens 72 – Série “Caçadores de Ficções Coloniais”. Colagem digital, Tamanhos variáveis, Ano 2021, do artista Denilson Baniwa. Fonte: imagens cedidas pelo autor Denilson Baniwa.

Diante de todos esses apontamentos e pensamentos que trouxe até aqui – reverberando a fala de Denilson a respeito das expectativas brancas sobre o trabalho de indígenas que representem coisas indígenas e o giro para a quebra dessa expectativa; a commodificação dessas perspectivas, como coloca Jota Mombaça; e a torção narrativa, como pontuaram Peter Pál Pelbart e Mariana Lacerda –, me recordo de um trecho da minha conversa com a cineasta Olinda, para a pesquisa, sobre a atual condição indígena para fazer cinema. Ela diz:

Tenho um roteiro que é sobre bicicleta, a história de uma menina que tem um avô cego e ela não sabe andar de bicicleta. Ela mora com o avô e com a mãe, um dos primos dela tem uma bicicleta, mas o primo não a deixa andar na bicicleta dele. O primo pede sempre para o avô guardar bicicleta na casa dele, o avô, a pedido do neto, bota cadeado e fecha bem. Na verdade, o filme é para mostrar essa relação do avô com a neta. A menina

sabe onde fica a chave do cadeado. Ela pega a bicicleta escondido para andar e aprender. A grande questão do filme é que o avô sabe que ela pega a chave. O filme volta-se para esse pacto entre os dois. Eu não quero gravar esse filme necessariamente com indígenas, sabe? Uma coisa que eu acho que preciso começar a fazer é pensar em outros temas, porque eu acho que a questão indígena tem muitos temas bons para a gente fazer e não chegamos nem na metade desses temas, dessas histórias. Só que eu não quero ficar assim, como as pessoas estigmatizam: “Olinda, a cineasta indígena”, eu quero fazer cinema!

Isso é uma coisa que eu tenho percebido como muito importante, que é o senso comum de achar que indígena só faz filmes indígenas, da aldeia. A ideia de só fazer filmes com indígenas, eu senti um pouco na curadoria de que participei esse ano do Cine Kurumim, com um filme de Takumã Kuikuro com um outro diretor não indígena, no filme *Xandoca*. Coloquei o filme em minha lista e aí o pessoal que não era indígena achou que, pela personagem não ser indígena e ser uma codireção, não deveria entrar na mostra. Eu disse: “gente, nós estamos avaliando é o filme”. Posso estar errada, mas eu acho que algumas pessoas também querem formatar e categorizar até o que é cinema indígena, colocando “é assim, que se faz cinema indígena, o filme tem que ser assim, vai passar em festival só assim” – isso faz com que as indígenas comecem a perceber que só conseguem aceitação dentro de um festival que é indígena se realizar um filme que só trate questões da aldeia, rituais, as culturas e com personagens indígenas. Então, quer dizer que, se eu fizer um filme sem ser assim, não vou conseguir financiamento ou não vou conseguir ser cineasta?

O documentário *Xandoca* (2019, 13 min, Takumã Kuikuro e Davi Marworno) narra a trajetória de vida e de luta da Xandoca, ela foi uma grande matriarca do povo Karipuna e carregava consigo toda uma história de resistência ao longo de sua vida na

aldeia Santa Isabel – Terra Indígena Uaçá, no município de Oiapoque, no Estado do Amapá. Contando o filme para mim, Olinda diz que *Xandoca* é sobre uma mulher mais velha que tinha uma mãe indígena, mas a mãe morreu um tempo depois que ela nasceu. O pai era não indígena, eles casaram e foram viver fora da aldeia com o pai, depois, voltaram para a aldeia. O filme conta a história dela com os filhos, a luta dela na aldeia Santa Isabel. Descobrimos, ao final do filme, que ela morreu, mas, ao longo da narrativa, ela contava histórias dela, dos trabalhos com os artesanatos, ela cuidando da casa e cozinhando. Uma parte do filme que chamou a atenção de Olinda foi quando ela fala: “eu gosto de beber cachaça, uma caipirinha” e Xandoca ri. Xandoca era matriarca do povo Karipuna, “um filme tão bonito que quase ficou de fora da seleção por acharem que não valia à pena só porque ela não era indígena”, disse Olinda.

Ainda segundo Olinda, até a identidade de Xandoca, a confusão pré-estabelecida de raça e etnia, a situação colonial tirou, “quem sou eu pra falar que essa mulher é uma mulher não indígena? Como é que eu vou dizer como ela se considera ou não porque a mãe era indígena?” – a cineasta continua sua conversa comigo:

É preciso muito cuidado principalmente para dizer quem é e quem não é uma coisa, isso me preocupa muito. Eu sinto que as pessoas não indígenas querem colocar a gente na caixinha de qualquer jeito. Conheci uma mulher, pra você ter noção, que assistiu ao meu filme *Equilíbrio* (2020, 11 min) e ela me mandou uma mensagem: “oi, Olinda, assisti seu filme e achei que “Equilíbrio” você não fez com coração, eu conheço sua história, você trabalha com cinema e as questões ambientais e tem o Projeto Kaapora, já conversei com você naquelas lives. Conheço um pouco da sua história, você falou como se fosse você uma Organização (uma ONG), você estava num lugar que não era o seu lugar” – quer dizer, ela agora sabe o que eu senti ao fazer o meu filme, ela sabe com certeza quem eu sou por algo que ela apreendeu do que viu ou soube virtualmente. Aí eu disse para ela: “eu tive que fazer Equilíbrio não para dizer quem eu era”. “Equilíbrio”, na verdade, é um filme pra dizer a merda que vocês estão fazendo! Mandei a senha do *Kaapora – O Chamado das Matas* e disse que se talvez ela estivesse se referindo a algo do

coração, seja querendo dizer desse tipo de filme como *Kaapora*, mas que, infelizmente, os brancos não conseguem entender, eles não estão no caminho do coração do qual ela falou.

Nesses lugares, os encontros são também confrontos. Confrontos entre perspectivas de mundos diferentes. Entre o que é o caminho do coração para nós e para elas. Uma diferença que não precisa criar distâncias, mas que aceita não apenas o direito à diferença, mas também o direito à opacidade, ao inacessível, a reconhecer que as zonas de cinza podem ser coloridas, coexistir e convergir, tecendo os tecidos (GLISSANT, 2021) das relações. Geralmente, as pessoas indígenas são tratadas com mais escuta, cuidado, respeito e autonomia do que pela ótica racista e preconceituosa do senso comum, entretanto, mesmo nesses espaços, as artistas indígenas não estão ilesas às violências e racismos *juruá kuery* (branquitude).

Eu mesma passei por vários processos de autoanálise e autocrítica, além de me pegar, por algumas vezes, cometendo minha branquitude. Um desses episódios foi em 2020, ano que *Teko Haxy – ser imperfeita*, filme de Patri e meu, foi exibido na Berlinale, dentro de uma exposição individual dela na Savvy. Tivemos um desentendimento porque o *frame* do nosso filme foi usado para divulgar a exposição, sem os créditos, o que gerou uma confusão: em muitos lugares a exposição era entendida como um filme, e o *frame* do nosso filme acabou sendo o *frame* desse outro filme que não existia – e que era, na verdade, uma exposição. Assim, até na plataforma Mubi o *frame* do nosso filme, para o filme que não existia, foi parar. Conversei com a produtora e depois com Patrícia que ficou bem chateada com toda a situação, porque foi ela quem escolheu o *frame* do nosso filme para divulgar a exposição – algo que eu não sabia.

O que me angustiava era justamente uma imagem do nosso filme estar num espaço relevante dentro do que nós fazemos, sem o nome do nosso filme. Sem o meu nome. Ora, é um trabalho meu, eu devia estar ali! Patri me enviou um áudio longuíssimo pelo *whatsapp*, daqueles que brincando a gente chama de *audiobooks*, dizendo-se bastante incomodada em como as pessoas brancas tinham a necessidade de colocar o nome delas em tudo, que tudo precisa ser de alguém ou de alguma coisa, o quanto era absurdo a autoria significar tanto e como a “porra do capitalismo e dos *juruá* querem controlar tudo”. Bem, crescemos no mundo *juruá kuery* muito ligadas às coisas materiais, ao ego, ao consumo e aprendemos a ser individualistas. Precisamos ser validadas, nomeadas, creditadas. Precisamos sim, mas até que ponto? Em que medida essas não são operações

inventadas pela *egolombra* da branquitude capitalista? Por que os espaços precisam ser de alguém? “Apesar de haver um discurso de coexistência, a prática mostra que o discurso de civilização que avança no século XXI é do indivíduo, de uma individuação radical. Para além de uma especificação (valorando a espécie humana), existe uma individuação que é estimulada pela cultura globalizante que vivemos”. (KRENAK, 2022)¹¹⁰.

Essas rupturas nas ideias de autoria ou em como elas são entendidas nos processos são questões centrais para o cinema indígena que pensa e se faz em comunidade, como salientam Marin e Morgado, o papel é mais de mediar do que ser “autora”:

Na perspectiva indígena, no papel conferido ao ‘autor’ do cinema – ou do papel que atribuem à autoria de objetos audiovisuais – como de ‘mediador’ e não ‘criador’. O que mais importa no ato de filmar é o encontro com a alteridade, promovendo relações entre corpos, objetos e sujeitos que, ao invés de valorizar a criatividade pessoal, é norteada pela ideal da dessubjetivação. (MARIN; MORGADO, 2016, p. 97).

Depois dessa conversa com Patri, presto bastante atenção na justeza das coisas e me coloco em estado de alerta sobre as autorias e as práticas coletivas, deixando meu corpo menos armado, tento ser menos o que fui ensinada socialmente a ser. Sabendo que os “deslizes” e as violências também podem partir de mim. Ainda na minha conversa com Olinda, ela relata como o discurso desconstruído e que pensa as alianças é muitas vezes apenas uma manifestação e não uma prática efetiva:

Eu não sou aquele tipo de pessoa que faz muitos filmes, eu tenho um monte de coisas escritas, pensadas, mas eu também faço outras atividades. Muita gente tem aquele negócio de fazer tantos filmes por ano, eu não tenho isso. Eu vou deixando as coisas acontecerem e uma característica muito minha está colocada nesse lugar do meu cinema ter a ver com o que eu acredito. Não vou fazer uma coisa só por fazer. Até essa questão do que eu vou gravar eu tenho uma dificuldade, porque eu tenho que realmente conhecer a realidade do que eu vou filmar, eu preciso de uma proximidade maior. A maioria dos meus filmes são com pessoas que eu conheço e que são muito próximas, ou com temas que me são próximos. Os filmes que eu faço possuem relação.

¹¹⁰ Em “Ciclo Dos Sonhos – Caminho-Sonho” - Nastassja Martin e Ailton Krenak. Conversa em < <https://www.youtube.com/watch?v=D7Z6AZnD9hc&t=4821s> > Acesso 21 de Março de 2022.

Me questiono sobre o que é verdadeiro, porque eu não quero reforçar uma coisa que não é legal, estou a tentar criar essa relação e eu tenho percebido isso nas relações que eu tenho com qualquer pessoa. Conhecer um pouco a pessoa para ter alguma ideia de como é que esse processo vai acontecer. Na Mostra Amotara que eu fiz, mesmo tendo uma relação, tivemos alguns problemas. Problemas de pensamentos diferentes nas coisas, como na discordância de alguns filmes, das notas, que alguns filmes que estavam com a pontuação acima de quatro – o ponto de corte era a nota cinco – deveriam ou não entrar na nossa mostra e alguns aspectos ligados a própria visão de fazer cinema. Uma diferença de pensamento de mundo mesmo, de visão de mundo. As pessoas que são nossas aliadas, parceiras, falam tanto de respeito e de se colocar no lugar do outro, mas no fundo estão muito distantes, pois quando é preciso se impor, essas pessoas se impõem.

Você percebe que é um discurso, não é prática. Quando você vai para a prática, o discurso não bate. Essa prática é uma coisa que eu estou começando a perceber e pensar na hora de aceitar projetos e fazer com outras pessoas não indígenas, pois querendo ou não, ao começar um projeto com outra pessoa de contextos tão diferentes do seu, uma situação de deslocamento se instaura e algumas discordâncias afloram. Mas eu acabo cedendo um monte de coisa e não dá para fazer isso toda hora e a outra pessoa ficar fazendo só o que ela quer, porque é uma relação.

Movimentamos exatamente isso: “os filmes que faço possuem relação”, necessitam de proximidades. Justamente porque são relações, as alianças com não indígenas são também tecidas dentro de uma lógica coletiva das alianças afetivas (KRENAK, 2016). Como dito, a autoria e a individualidade nesses cinemas são situadas em outro lugar. É preciso estar ciente da dessacralização do ato de filmar, este ato passa por um saber que não é saber filmar simplesmente, é um saber olhar a outra, produzindo com o que se tem, na falta de recursos, diante da contramão do sistema capitalista e da hierarquia contemporânea das imagens, em relação à neoliberalização das imagens (STEYERL, 2015). Hierarquia que fetichiza a resolução, os equipamentos e até os modos

de exibição. Criar nesse contexto então “afronta a violência do individualismo consumista do Ocidente” (KRENAK, 2019, p. 153).

Pensar que a câmera e o cinema nas mãos e nas vidas dessas pessoas são apenas o uso de uma tecnologia colonial é, no limite, compará-la a outros extrativismos como o café, o açúcar, o álcool, à cristianização, aos genocídios. Essa é uma perspectiva extremamente limitante que desconsidera o uso do audiovisual para potencializar e afirmar os direitos humanos (GINSBURG. Faye, 2002) e os direitos não humanos. As manobras com a câmera e os cinemas “tocam suas vidas à revelia deste ofício, bem distinto da aura de cineasta que envolve a atividade do profissional do ramo” (Krenak, 2019, p. 53). Ainda de acordo com Ailton Krenak, em seu texto “Cinema de índio: demarcando um lugar na tela” para o catálogo: “Ameríndias: Performances do cinema indígena no Brasil”¹¹¹, uma mostra do Festival Doclisboa de 2019:

Uma marca desta cinematografia é a auto-imagem coletiva, pois se apoia na memória de povos e comunidades que viveram a margem e fora da sociedade do espetáculo, e mesmo na sua apropriação das mídias digitais busca manter bem claro quem é a máquina, e as limitações que se impõem nesta relação. Uma ética de contato prevalece no processo de coleta e registro da imagem que não se desassocia da pessoa-imagem, que leva à declaração de um destes cineastas indígenas ‘*Já me transformei em imagem*’¹¹² (KRENAK, 2019, p. 53)

No mesmo catálogo, o cineasta e pesquisador Terena Gilmar Galache, membro da Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI), em seu texto “Fortalecimento do jeito de ser Terena: o audiovisual com autonomia”, afirma que: “Nossa luta deve ser horizontal e coletiva, não deve haver representações individuais. Por isso, no cinema, não atuamos de forma vertical e hierárquica, como no ‘cinemão’, a cultura é de todos e deve ser compartilhada, assim não deve haver um dono” (GALACHE, 2019, p.123), não deve haver uma dona do filme, como comumente acontece no sistema hierárquico não indígena, em que o filme é centrado sobretudo na figura da diretora, por exemplo. André Brasil discorre acerca dessa enunciação coletiva: “assim, misturado à vida na aldeia, o antecampo se apresenta como um espaço de enunciação coletiva, no qual o discurso do filme deve ser necessariamente compartilhado, negociado, não sem o risco

¹¹¹ Um excerto do catálogo pode ser visto pelo link:

https://issuu.com/sistemasolar/docs/excerto_amerindias. Acessado em 20 de Julho de 2021.

¹¹² *Ma Ê Dami Xina – Já me transformei em imagem* (2008, 33 min), de Zezinho Yube.

de que o trabalho seja interrompido, e não sem que essa negociação seja colocada em cena.” (BRASIL, 2012, p. 112).

Há outras formas de se expressar a individualidade e, nesse sentido, outras maneiras de pensarmos a autoria no cinema indígena, não centradas apenas em um ou dois nomes. No caso da ASCURI, os filmes são assinados coletivamente, assim como em outros coletivos de cinemas indígenas. Uma pessoa que faz parte do coletivo, mesmo que não tenha realizado ativamente determinada obra, também faz parte dela: “é comum que os filmes sejam realizados por coletivos e vale notar que, se os filmes começam a ser assinados individualmente, é extensa a participação de membros do grupo na produção, comumente nomeados de ‘colaboradores’ nas fichas técnicas” (MARIN; MORGADO, 2016, p. 101). Este é um processo compartilhado que rompe a lógica da autoria na arte (PINHEIRO, 2017). A autoria não indígena, por muito tempo, privilegiou “um dono” (direito autoral, direito patrimonial). O processo de autoria assemelha-se a “dar nome aos bois”. Ou seja, é um processo individualista que representa a posse, a noção de bem privado, em que há o enaltecimento de alguém. Esse é um processo amplamente discutido dentro das Artes Visuais e do Audiovisual, visto que a assinatura da obra muitas vezes agrega mais valor que a obra em si.

Nesse sentido, essa produção vem a tensionar esses espaços de produção da imagem. Em todos os momentos que estive nas aldeias, mesmo para visitar, foi necessário que eu falasse com a liderança local. Para filmar ou realizar outros projetos, é importante que toda a comunidade saiba por que há uma pessoa de fora ali e, mesmo sendo indígena, todos os processos de filmagens e projetos passam pela avaliação coletiva e das lideranças – como escrevem Marin e Morgado (2016): “antes dos filmes serem realizados, as propostas são geralmente discutidas pela comunidade ou por um grupo de representantes, os quais dão sugestões e contribuem com ideias que posteriormente passarão pelo aval dos mais velhos, lideranças políticas e espirituais cujo apoio é fundamental para que o filme seja realizado.” (MARIN; MORGADO, 2016, p. 100). No limite, todo mundo é autora e assim vamos deslocando determinados lugares e determinados modos de produção e pensamento, tendo como referência a cinematografia e as artes indígenas, perturbando o cinema nessa tensão.

Por outro lado, segundo Sáez (2006), quando uma pessoa se torna uma sujeita histórica indígena, ela também assume um possível papel de liderança política e de influência em seu contexto social. Neste caso, é preciso atentar-se que também há uma fácil homogeneização dessas narrativas. Sendo assim, uma das ferramentas para

investigar a participação das mulheres indígenas na liderança é compreender a correlação entre o universo comunitário e aquele exterior a ele, nos quais se inter-relacionam o bem comum e as demandas individuais. Aproximando-se, nesse sentido, dos slogans feministas: “o pessoal é político”, “temas privados aparecem, para elas, inter-relacionados a problemas de ordem pública.” (SACCHI; GRAMKOW, 2012, p. 20). Ainda de acordo com Sacchi e Gramkow (2012, p. 121), é a partir desta perspectiva que se compreende a dinâmica da mobilidade indígena “como articuladora de redes de parentesco, fluxos de bens e pessoas situadas entre comunidade e cidades. Deste modo, há uma correlação entre modos de vidas distintos, comunitário e cidadão, e os valores tradicionais e os da modernidade” (PINHEIRO, 2017, p. 84).

É partir desse quarto momento das visualidades indígenas (TERENA, 2020) que me lanço a partir de agora. O cinema realizado por indígenas está em constante transformação¹¹³, é diverso e plural quanto à diversidade de povos e línguas originárias em toda América Latina. Traçar pistas deste cinema é importante para historiografias dos cinemas brasileiro e latino. Agora, adentramos no olhar das mulheres diante desse universo em construção. Encerro este capítulo com uma citação de Sandra Benites, dizendo sobre a importância de saber os códigos *juruá* (não indígenas), sem esquecer que o mais importante para os povos indígenas é “se fortalecer na sua base para não ser capturado facilmente” (BENITES, 2018, p. 57). Para sermos afetadas, ficamos com uma frase que a avó dela sempre dizia: “saber escutar, saber falar no momento certo e no lugar certo, não espere que o mundo te abrace, porque o mundo são vários mundos, *por isso é importante saber abraçar o mundo. É importante se preparar para abraçar o mundo.*” (Ibid., p. 57). Vamos abraçar todas.

¹¹³ Infelizmente, não há articulação nacional de cineastas indígenas, o que torna o apelo de políticas públicas difícil. Movimentos indígenas, associações e ONGs assumem essa responsabilidade. Atualmente, há uma luta interna dentro do próprio movimento de cineastas indígenas para unificar essas demandas, pautas e exigir políticas públicas junto ao poder público, pois o cinema indígena precisa de seu lugar nos financiamentos. No âmbito dos financiamentos voltados para as questões indígenas, o cinema não tem urgência. Existem outras prioridades e lutas nas pautas da militância que não o cinema. Dessa forma, há – mais uma vez – a necessidade de uma política pública específica que atenda a todas as particularidades da produção de cinema indígena.

3.5 Cinema espiralar: performances e fabulações cosmopolíticas e cosmopoéticas

Esboço deslocar a fabulação crítica, em Saidiya Hartman (2020) e Kênia Freitas (2020)¹¹⁴, para a análise de alguns filmes indígenas, pois performar para e contra a câmera é algo muito forte em alguns filmes, e as ficções e performatividades no cinema indígena podem estar presentes de maneiras bem singulares. Tenho percebido que há uma diferença entre ficção e performance, para elas. Percebo um gesto mais consciente de uma *postura em cena encantada*. Cultivar as intenções de pensamento, como experiências científicas cosmológicas, ou seja, encantamentos que são ciência. Portanto, o movimento é oposto ao pensamento científico cartesiano, o que se estranha vem de dentro de casa. Reconhecer e reverenciar essas observações científicas que tocam o sensível, a partir do movimento do sol, dos bichos, plantas, das danças e cantos, da fumaça do cachimbo, do fazer artesanato. É o que analisa a pesquisadora e curadora Kênia Freitas, quando escreve sobre os movimentos fabulares do filme *Yãmĩyhex: As Mulheres-espírito* (2019), “o filme se faz entre tateando fragmentos e incompletudes [...] sem a demanda de explicar o que quer seja para os não familiarizados [...] costurar os vestidos, varrer o chão, preparar a comida, etc. são filmados com o mesmo grau de importância que os momentos de dança e canto ritualístico” (FREITAS, 2020, p. 74). Ainda de acordo com Freitas:

Se as mulheres, homens e os diversos espíritos são os atores que agem sobre os eventos, o que esse cinema-ritual fratura é o próprio entendimento do que pode ou não ser considerado um evento - o que marca a transição de estado a outro em um cinema atento com a mesma intensidade aos gestos mínimos e máximos. Nesse cinema-ritual, uma mesma sequência traz a dança noturna entre as mulheres, as *yãmĩyhex* e os *xũnĩm* (morcego-espírito), a brincadeira das crianças “pegando” o sereno e a preocupação da diretora para que a dança rápida não esbarre com a sua câmera. Cada um desses elementos é igualmente importante na transição dos estados na narrativa. (FREITAS, 2020, p. 74)

Os cinemas reencantados vêm dessa integração visível/invisível, desse cinema-ritual ancestral e agindo de maneira responsiva/responsável, em que a dimensão política e subversiva multifacetada e plural da memória coletiva atravessa o tempo, fura a história e percebe o peso que as imagens encantadas têm para atravessar o futuro, pois mudam a

¹¹⁴ Para Kênia Freitas (2020) alinhar a fabulação crítica com os movimentos fabulares da última década do cinema brasileiro, voltou-se para os estudos sobre a narratologia de Mieke Bal e o que a autora define como fábula: “uma série de eventos relacionados lógica e cronologicamente que são causados ou vivenciados por atores” (BAL, 1985, p. 5). A autora continua a definição, descrevendo o evento como “a transição de um estado a outro” e atores como aqueles (humanos ou não) que “performam ações” (idem).” (FREITAS, 2020, p. 71).

lógica do presente. O reencantamento do cinema deixa de ser o movimento técnico para ser um movimento exploratório onde fazer junto e pensar junto é uma questão indissociável. Quem vive é quem cuida. Nesse rumo, conseguir equilibrar o que a boca fala com o pé que caminha, por uma proposta de ativação de mundos-histórias que aqui já estão, não apenas de criação de mundos-histórias por meio das sensações explícitas da representação colocadas pela modernidade, mas pelas ativações das memórias largas: “a fabulação crítica faz-se da torção dos traços de memória que permanecem e da sua reincorporação no texto como elemento de criação. Dito de outra forma por Adirley Queirós na frase que encerra *Branco Sai, Preto Fica* (2014): ‘Da nossa memória fabulamos nós mesmos’.” (FREITAS, 2020, p. 71). Podem ser então, ativações de engrenagens transmutativas, ativações que vêm a partir do fato de se ocupar o mundo em danças-cantos-ritos-cotidianos, de imagens que se interpenetram em campos de frequência, através de outro lugar que não aquelas normatizadas, o imagear, de que falam Denise Ferreira da Silva e Valentina Desideri: “ler como imagear – essa prática consiste numa montagem que expõe e navega o complexo contexto que constitui a situação, evento ou problema que atravessa uma pessoa ou coletivo, num dado momento o lugar. Como tal, visa expandir o horizonte de interpretação, ou seja, abrir possibilidades e perturbar realidades”.¹¹⁵

Buscando uma contrassistematização de modo onírico, onde o método disciplinar é o contrário dessa aproximação, esse amaranhado de realidades coletivas e situações comunais possibilitou “o acesso físico a uma memória corporal ancestral por meio da experiência aberta por essas práticas” (CHIEREGATI, 2021, p. 37); o que “conectou esse coletivo a uma complexidade e diversidade de narrativas que, exatamente por estarem fora de lógicas temporais lineares, se transformaram em ferramentas capazes de gerar novas narrativas e imagens” (Ibid., p. 37). Assim, por trás dessa aparente desorganização, há fios condutores radicais: o enraizamento cosmológico e ontológico da política e da poética, ou seja, atores humanos e não humanos que performatizam ações (BAL, 1985, p. 5), com o trabalho do encanto para fazer e pensar que “a imagem – o conjunto de mediações que a constitui – torna-se assim o espaço prioritário no qual se performam formas de vida” (BRASIL, 2013, p. 579).

¹¹⁵ Denise Ferreira da Silva e Valentina Desideri em “Leituras poéticas”: < <https://ehcho.org/en/content/poethical-reading> > Acesso 20 de Março de 2022.

Em *Kaapora – O Chamado das Matas* (2020, 20 min), a diretora Olinda caminha pela mata, antes de se transicionar por meio de miração-sonho em Kaapora. Ela para ao ver um fruto no chão: “nossos encantados continuam aqui. Assim como retomamos, também refazemos” (entre 2:20 até 2:37), com o fruto de jenipapo nas mãos. Olinda retorna sua caminhada com o fruto, até deixá-lo com a Jabuti. Continua sua caminhada até deitar para descansar, momento em que, não sabemos se por sonho ou força vital da natureza, seres invisíveis ou mesmo a própria *Kaapora* agem. Seu corpo é transplantado para outro lugar, onde agora é acompanhada por uma xamã que dá para ela beber uma cabaça – esse objeto mágico, ventre do mundo e de luta: “quebra a cabaça, espalha as sementes”, enquanto a xamã fuma seu cachimbo. Manuela Carneiro da Cunha (1998), no artigo “Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução”:

Reitera a ideia de que todo xamã seja um tradutor, buscando levar adiante suas implicações”. Primeiramente, ela mostra que a tradução não é uma tarefa de simples arrumação, “de guardar o novo em velhas gavetas”, mas envolve um efetivo “remanejamento”. [...] Em seguida, ela faz referência ao fato de o xamã observar sob todos os ângulos, examinar minuciosamente e se abster, em princípio, de nomear o que vê por meio da linguagem ordinária. (ALVARENGA, 2017, p.53).



Imagens 73, 74 e 75 – Cenas do filme *Kaapora – O Chamado das Matas* (2020), de Olinda Wanderley – Yawar Tupinambá (Tupinambá/Pataxó Hã-Hã-Hãe). Fonte: frames do filme.

Olinda adentra o universo onírico, abre os olhos e enxerga o céu, as constelações e as estrelas, uma a uma, vertendo-se em traços e cores, até desenharem uma obra do artista Jaider Eisbell – que foi um artista xamã. Nesse processo de miração, a personagem (ou seria ela mesma, Olinda?) volta a andar pela mata e, em determinado momento do caminho, transforma-se em *Kaapora*. Aí, há o seu devir:

Canal da força vital, a concepção ancestral, como um novelo, inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2021, p. 203)

É nesta passagem entre os dois mundos que todo transe do filme e a atualização mítica de *Kaapora* se fazem. A xamã tem papel central em traduzir, como vimos, e também em dialogar entre mundos, nestes gestos das memórias, em oralitura (Ibid.) – “índice de visualidade compõe as escritas grafadas no corpo, aquilo que como inscrição constitui uma imagem, um signo cultural estilístico” (Ibid., p. 209) e, além disso, como uma condição de diferenciação entre o “eu”, a “outra” e o “mundo” (incluindo outros seres não humanos):

A esfera de competência do xamã é, portanto, essa tentativa sempre fracassada e, no entanto, inevitavelmente recomeçada de reconstrução do sentido, de estabelecer relações, de encontrar íntimas ligações, reverberações, aqui e ali, entre os mundos díspares. Na passagem entre dois mundos, os xamãs e, em certa medida, alguns cineastas, de formas muito singulares, enfrentam uma tradução na qual emerge o equívoco, denominado “equivocação controlada” na antropologia. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004). O equívoco se define aqui não como um erro, mas como a condição de possibilidade da diferença. (ALVARENGA, 2017, p.54).



Imagens 76, 77 e 78 – Cenas do filme *Kaapora – O Chamado das Matas* (2020), de Olinda Wanderley – Yawar Tupinambá (Tupinambá/Pataxó Hã-Hã-Hãe). Fonte: frames do filme

Posicionar-se implica responsabilizar-se pelas nossas práticas, é não apenas assumir uma postura, mas trazer para si a consciência de agir e agir sobretudo “como responsos, o tempo vai e volta em espirais e nos reinaugura em suas cinesias” (MARTINS, 2021, p. 203). Posicionar-se diante e com as tecnologias ancestrais que cavoucam as peles-imagens (KOPENAWA, 2015) e os corpo-tela (MARTINS, 2021), “como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos” (Ibid., p. 212), que estão na matéria e no místico. Não há como se posicionar sozinho. Mudar o lugar de quem filma pode parecer um gesto comum, mas, a partir do momento em que esse deslocamento de quem é filmado passa a ser de quem filma, há inevitavelmente um movimento fantástico. Pela apreensão direta com o invisível, indígenas potencializam as performances e fabulações (Ibid., 2021) “corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado também na memória do gesto. O gesto, *poiesis* do movimento, esculpe e delinea no ar as sonoridades ondulantes” (Ibid., p. 209). Dentro dessa memória do gesto, o cinema vem desempenhando um papel mnemônico de relevância em muitas etnias (MARIN; MORGADO, 2016) e corroborando como dispositivo capaz de transmitir e movimentar as performances ancestrais – aquelas que constituem os saberes e os seres –, que também prescindem do próprio corpo e atuam na maneira de transformar a cosmovisão e atualizar os mitos:

Se a performance ou o “repertório incorporado” (TAYLOR, 2013), é o que preserva a memória nas sociedades indígenas latino-americanas, os vídeos produzidos pelos membros indígenas podem ser vistos como arquivos de memória, anteriormente inexistentes na sociedade sem escrita. [...] Taylor afirma que o repertório, ao contrário do arquivo, teria uma capacidade de agência individual que permite que ele seja modificado ou atualizado constantemente por aquele que o performatiza. [...] O caráter dinâmico da cultura, que vem exatamente da atualização constante através da performance, dos gestos, das danças, dos movimentos, dos cantos, da temporalidade, parece se alterar com o repertório transformado em arquivo pelo vídeo. (MARIN; MORGADO, 2016, p.102-103).

Outros filmes que desenvolvem esta noção de “repertório incorporado” (TAYLOR, 2013) e tempo espiralar, utilizando o corpo e o pensamento em consonância, são: *Yãmîyhex: As Mulheres-espírito* (2019, 76 min), de Isael Maxakali e Sueli Maxakali; *Tempo Circular*¹¹⁶ (2017, 18 min), de Graciela Guarani; *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo*

¹¹⁶ *Tempo Circular* (2017), de Graciela Guarani. Sinopse: TEMPO CIRCULAR aborda o tempo na visão indígena da Nação Pankararu. Um tempo não linear, um tempo circular. Tempo de escutar o passado estando no presente e pensando no futuro, um tempo onde os três estágios de tempo se comunicam com sabedoria, respeitando o ciclo natural das coisas. Filme disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=YUf683r0cco&t=84s> > Acesso em 20 de Março de 2022.

do Raio (2016, 53 min), de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites; e *Bicicletas de Nhanduru* (2011, 46 min), do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. Em *Yãmïyhex*, o prólogo do filme é ficcional, as mulheres encenam o mito de origem das *Yãmïyhex* – uma cena feita sem ensaio, repetição ou roteiro prévio.¹¹⁷ Roberto Romero (2020, aula “Encontro de Espíritos”) disse que a encenação do mito não teve esse vício habitual do que é interpretação (como é a preparação, as falas, a atuação, os gestos típicos das novelas, peças de teatro e filmes não indígenas). Discretamente as mulheres quebram as costelas dos homens:

Com fome, descontentes com a voracidade dos homens (que saem para a caçada e não dividem a carne com elas), as mulheres se retiram. Viram as costas (aos homens, ao cinema), miram o rio com os olhos vendados: ali, encontram uma jiboia, que cortam, repartem e comem. Escamas da cobra restam em seus dentes. Os homens descobrem e perseguem as mulheres que mergulham no rio, desaparecendo com seus cantos no mundo subaquático. Sozinha, uma menininha chora à beira do rio, até ser levada à aldeia por *kotkuphi* (povo-espírito da mandioca). A partir dessa menina que *kotkuphi* levou, nós, *Tikmũ'ũn*, continuamos. (MAXAKALI et al., 2019, p. 93 e 94)



Imagens 79 – Cenas do filme *Yãmïyhex: As Mulheres-espírito* (2019), de Isael Maxakali e Sueli Maxakali. Fonte: frames do filme

¹¹⁷ Como contou Roberto Romero, na aula “Encontro de Espíritos: Cinema Maxakali com Roberto Romero e Paula Berbert”, para minha disciplina de Estágio Docência, no PPGCine-UFF, “Imagens insurgentes para outros mundos possíveis: linguagens e estéticas ameríndias” em Outubro de 2021. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=pR47Tfa2Cbi> > Acesso em 15 de abril de 2022.



Imagens 80 – Cenas do filme *Yãmĩyhex: As Mulheres-espírito* (2019), de Isael Maxakali e Sueli Maxakali. Fonte: frames do filme

Por meio de uma câmera tátil¹¹⁸ que nos permite ver entre mundos, em outra cena, quando as mulheres estão pescando peixes para as *Yãmĩyhex*, Sueli disse que pescou com a câmera. Que o gesto era justamente da câmera-rede. Percebo a câmera no cinema Maxakali como uma xamã, aparato capaz de traduzir os mundos invisíveis para o visível, mediar as relações entre os espíritos e as pessoas que não teriam a oportunidade de vê-los senão em filme. “A câmera é então o olhar feminino que está atento a estes filhos visitantes, estes filhos-imagens-cantos que chegam, se alimentam, dançam, brigam e se despedem retornando a um lugar onde esta mirada não deve alcançar.” (MAXAKALI et al., 2019, p. 97). A câmera traduz o que só os xamãs poderiam ver e agencia esse encontro como uma máquina do tempo, o duplo imagético: as imagens que querem fazer ver o cinema e as imagens que são capazes de nos ver, de agir sobre nós. Afinal, “na cena ritual maxakali, o cinema não pode tudo. Pode algo, o que confere aos filmes uma beleza exigente: é preciso fazer recuar o olhar (ou, ao menos, torná-lo tateante) para que outro tipo de visão seja acionada” (MAXAKALI et al., 2019, p. 101). Como os corpos das mulheres lado a lado, abraço coletivo, de muitas cores, cada parte do corpo de uma cor diferente, como uma grande jiboia cobrindo as *Yãmĩyhex*.

¹¹⁸ É “uma qualidade tátil, como se pudéssemos mesmo tocar estes minúsculos acontecimentos. O tato permite que a câmera, ela também discreta, acompanhe os eventos com cuidado, de modo a não desfazer a teia invisível que os conecta, de modo a não iluminar aquilo que deve permanecer à sombra e não adentrar lugares que devem se guardar em segredo” (MAXAKALI et al., 2019, p. 100).



Imagens 81 e 82 – Cenas do filme *Yãmïyhex: As Mulheres-espírito* (2019), de Isael Maxakali e Sueli Maxakali. Fonte: *frames* do filme

*Kuxex*¹¹⁹ regulem as passagens entre mundos: da aldeia à floresta, da superfície ao subterrâneo ou ao mundo subaquático. Acompanhando essas passagens, articulando suas câmeras a esta câmera-*kuxex*, o cinema, máquina fenomenológica (que filma o visível), torna-se também máquina cosmológica (a filmar o trânsito do visível ao invisível). Mostra-se assim contemporânea, atual e presente, a transformação das mulheres ancestrais: filma-se o que é visível para que a imagem prossiga, longe dos olhos, em direção ao invisível. Como em outros filmes *tikmũ'ũn*, aqui também o espaço se altera por chegadas e partidas, por povoamento e esvaziamento; ele se rarefaz, se adensa e se expande, em ligação com o entorno. Assim como nos cantos, são blocos sensíveis que se modulam por coagulação, adensamento e diluição. Repetidamente, nos filmes, a cena abriga a chegada de corpos e sons, seu encontro e adensamento e sua posterior dispersão, até que o plano se esvazie,

¹¹⁹ A casa dos cantos, ou casa dos *yãmïyxop*, que se situa numa das extremidades do círculo da aldeia.

aberto a um novo evento [...] A montagem abriga longos planos e respeita esse movimento de concentração e expansão, permitindo que o filme respire; que ele guarde os vazios entre eventos de grande intensidade. [...] mas o distribui pelo espaço, que se altera e se matiza por suas variações. Este é um cinema-ritual que parece assim retirar sua força do modo efêmero, frágil, como emergem seus fragmentos. (MAXAKALI et al., 2019, p. 97 e 98)

No filme *Tempo Circular* (2017, 18 min), dirigido por Graci Guarani e a Olhar da Alma Filmes, a força encantada ancora-se no dia-a-dia e no tempo. Viver o presente para os antepassados e o futuro que se faz por meio dos ensinamentos dos mais velhos. A diretora Graci diz na abertura do filme, em voz *off*:

Em muitas culturas e principalmente a cultura colonizadora, o tempo é linear. Onde as pessoas nascem, crescem, adquirem bens, envelhecem e morrem. Sempre nessa ordem, reta e crua. Diferente disso, nós povos indígenas temos uma percepção diferente do tempo: onde estamos no presente, pensamos no passado para planejar o futuro. Assim sucessivamente, fazendo do tempo sempre circular. Onde o futuro se torna presente, o presente se torna passado e o passado se torna futuro. Esse é o tempo indígena.

A imagem que abre o filme, com o nome “Tempo circular”, é uma espiral que contém grafismos indígenas e bonecos de gente:



Imagens 83 – *Tempo Circular* (2017, 18 min), de Graciela Guarani. Fonte: *frame* do filme.

Todo o filme é circundado pela escuta com o passado, uma série de relatos falam sobre seus aprendizados com os antigos, como a educação das crianças atualmente está impregnada dessa escuta e operação para o presente e para o futuro. Várias cenas do documentário acompanham as brincadeiras das crianças. Algumas falam demonstram certa preocupação com esses futuros, visto que o presente é assediado por tecnologia em demasia, internet e consumo. Essas relações cósmicas e preocupações são também contemporâneas, como quando vemos duas crianças Mbyá, Palermo e Neneco, dançando ao som de Michael Jackson nos filmes *Mbya Mirim* e *As Bicicletas de Nhanderu*, codirigidos por Patri e o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, respectivamente. Um mesmo plano, como esse de Palermo e Neneco, pode ser reproduzido várias vezes em filmes diferentes, e isso não é um problema. Assim como não é nenhum problema que duas crianças indígenas dançam e cantem Michael Jackson, um ícone pop.

A performance e com o refrão da música *Beat it* acontece quando os dois estão indo até a casa do fazendeiro, comprar alguma coisa. Eles são brincalhões, mas parecem também revoltados porque precisam ir até lá. Seria o mesmo fazendeiro que os ameaçou, cortou as árvores, e os deixaram sem caça? A mesma revolta que veio quando ele cortava lenha e batia o facão na madeira: “Fazendeiroooo, quero ver você vir aqui agora. Fazendeirooo!” e grita, puxando a vogal Ô como chamado canto de raiva. No caminho até a casa do fazendeiro, passam por cercas. Palermo e Neneco começam a cantar a

música de Michael Jackson e a dançar, fazendo *moonwalk* no pasto e colocando as mãos na virilha, assim como o cantor. Léo Kuaray, que estava filmando, pergunta: “Mas o que é que vocês estão cantando?” e os meninos, num misto de incredulidade pela pergunta e de liberdade, respondem: “Que pergunta, é o Michael”. O crítico e curador Victor Guimarães (2021) escreve a respeito, em “Uma vela acesa à luz do dia: estados alterados da ficção no cinema de realizadores indígenas”¹²⁰ para a Revista Cinética, e caracteriza esta cena como um videoclipe. Aqui lanço essa encenação quase como um salto, que pula para fora, dentro do documentário espiritual que estava ali sendo elaborado. Sobre os Guarani que eram bicicletas dos deuses e dançavam Michael Jackson:

É então que, a certa altura, a montagem decide entrar na dança e faz coincidir no plano o som da versão de Milton Nascimento para a canção, a embalar a performance das crianças no pasto da fazenda vizinha. Mas a trilha sonora do videoclipe momentâneo nunca se separa dos ruídos do vento ou da fricção dos corpos. Tudo aqui é impureza, contágio, fertilização. (GUIMARÃES, 2021).



Imagens 84 – Cenas dos filmes *Mbya Mirim* e *As Bicicletas de Nhanderu*. Fonte: frames do filme.

Para André Brasil (2013), em “Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo”, no filme *Bicicletas de Nhanderu*, “a ficção está sob o risco do real”, já que “a ficção participa de uma rede de práticas e relações cotidianas” e que, por estar na esfera do documentário, a exposição do antecampo (“em seus diversos matizes”) revela um traço formal desta performatividade: de quando Palermo e Neneco esbravejam contra o fazendeiro imaginário – revelando alguma situação passada por eles, ou uma situação que acontece com frequência. Imerso nas múltiplas formas do antecampo, “o documentário resulta em sofisticado

¹²⁰ Crítica disponível em < <http://revistacinetica.com.br/nova/estados-alterados-da-ficcao-realizadores-indigenas-victor-2021/> > Acesso 15 de Março de 2022.

trabalho de dramatização, convocando o antecampo como espaço constituinte (ainda que estejamos distantes de qualquer estratégia reflexiva): a feitura do filme é constantemente debatida entre os jovens realizadores e os velhos da aldeia” (BRASIL, 2013, p. 598), como vimos entre o cineasta Alberto Alvares e o *xeramoí* Alcindo e nas falas das cineastas Vanuzia Pataxó, Patri Pará Yxapy e Sueli Maxakali. Guimarães (2021) frisa ainda que “quando os documentários recorrem momentaneamente a encenações ficcionais, há uma clara diferença de tratamento entre o passado reencenado e o presente da rememoração. Quando as ficções recorrem ao mito, há uma evidente ruptura entre o tratamento realista da história e o sobrenatural momentâneo inspirado nas cosmologias ameríndias”.

As oralituras indígena agenciam sua autoimagem e fabricam agências sobre os próprios filmes, os quais já operam como outra forma de agência, o que torna esse processo uma valorização de quem são para elas mesmas e para as outras culturas. Os domínios do que se entende por documentário e ficção são, na mesma medida, agenciados, na possibilidade criada de inventar outros termos para essa prática ancestral de fabulação. Partindo da ideia de que as cineastas indígenas podem inventar suas próprias realidades no modo “criativo”, como todas as culturas operam – a “invenção é cultura” (WAGNER, 2010, p. 75):

Ao longo da última década, foi no cinema feito por coletivos indígenas em várias partes do território que chamamos de Brasil que surgiram entre nós os mais instigantes entrelaçamentos entre regimes narrativos e formas de encenação. Em várias iniciativas espalhadas pelo país, esses filmes engendraram formas porosas, contaminações imprevistas entre rememoração e reencenação, contiguidades renovadas entre cotidiano e ritualidade, contágios intensos entre ficção e documentário (se é que ainda é possível, diante desses trabalhos, manejar essas categorias forjadas pelo pensamento ocidental). (GUIMARÃES, 2021).

A reencenação da retomada do Guaiviry (na cidade de Aral Moreira, Mato Grosso do Sul), no filme Guarani-Kaiowá *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (53 min, 2016)¹²¹, de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites, inicia-se com um dos indígenas se camuflando, vestindo folhas na cabeça e no peito – foi (e é) assim na retomada, para que os *karáí* (brancos) e os pistoleiros não os vissem dentro da fazenda,

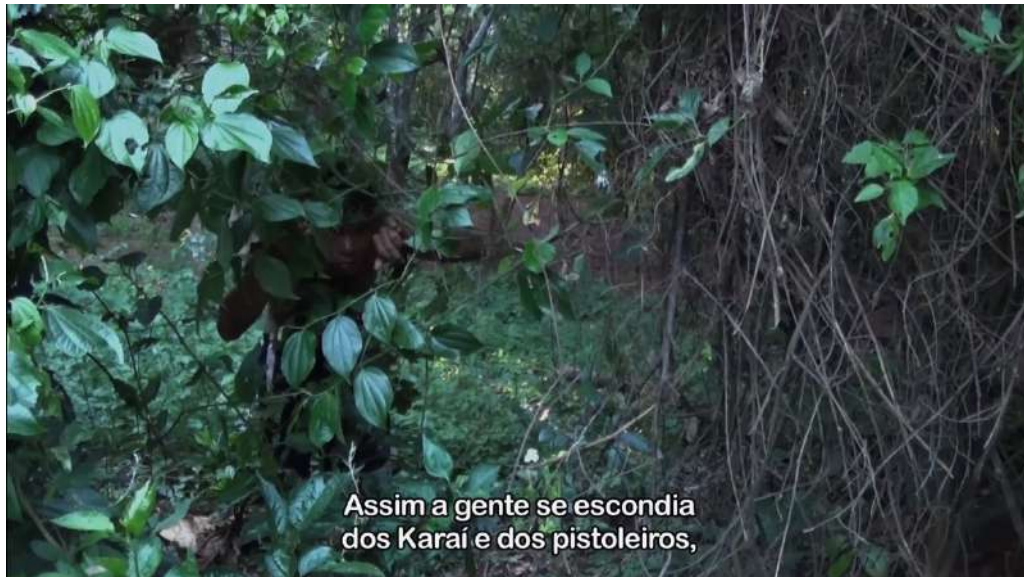
¹²¹ Filme disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=mzNVcLQtNQ0> > Acesso 15 de Abril de 2022.

quando já haviam conseguido entrar. Escondendo entre a mata, como uma tática de guerra, “criando uma contaminação *in situ* entre rememoração oral e reencenação gestual” (GUIMARÃES, 2021).

Depois de mostrar como se escondiam, recriam o acampamento. A clareira na mata deixa entrever a fumaça (a voz *off* diz que, por causa dela, os brancos devem tê-los visto no dia anterior), a câmera nos guia lentamente para o reconhecimento do território, até chegar na barraca de pau e lona. Embaixo dela, um grupo está ao redor do fogo: “a gente está aqui há 4 dias, já não temos mais nada! – Só limão!” – completa uma das mulheres. E reafirmam: “precisamos ficar atentos com os brancos.” Neste instante, no extracampo, ouvem o que seriam tiros e se dispersam: “Os brancos!”. Todos fogem mata adentro. Saem correndo as pessoas e a câmera – que é cúmplice e é também Kaiowá: “Já não há narração verbal: estamos no reino da ficção, com a urgência de um filme de ação. Mas aqui não há música, nem câmera lenta, nem noite americana, nem nenhuma das convenções de gênero tantas vezes associadas aos relatos de perseguição.” (GUIMARÃES, 2021).



Imagens 85 – Cenas do filme *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (53 min, 2016), de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites. Fonte: *frames* do filme



Imagens 86 – Cenas do filme *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (53 min, 2016), de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites. Fonte: *frames* do filme

Tenho o privilégio de ter mais informações detalhadas sobre essa reencenação. Meu companheiro, Fábio Costa Menezes, foi uma das pessoas que ministrou a oficina de audiovisual no Guaiviry para a realização do filme. Foi por meio dele que eu soube como foi a dinâmica de uma das cenas mais impactantes a que já assisti. Depois da reencenação da retomada, dois jovens narram o assassinato da liderança Nísio Gomes.

O cacique Nísio foi assassinado em 2011, no acampamento da retomada do Tekoha Guaiviry, por jagunços a mando dos fazendeiros¹²², seu corpo nunca foi encontrado. Fábio me disse que as diretoras e ele pediram para que os jovens contassem sobre o dia do assassinato. Narraram a violência repetidas vezes: algumas vezes contando com todos os detalhes, outras narrando apenas os fatos sucintamente e assim, procurando a melhor

¹²² O assassinato de Nísio Gomes é um marco nas retomadas Kaiowá e até hoje é lembrado como exemplo do por que resisitir e lutar. É tema de encontros, filmes, festas. Por isso a cena é tão emblemática. De acordo com a reportagem detalhada do site Repórter Brasil: “A denúncia afirma também que, ao chegarem na trilha que dá acesso ao interior do acampamento de Guaviry, os homens da Gaspem abordaram aos gritos o cacique Nísio Gomes que, assustado, reagiu e acertou o pé direito de Josivan com uma machadinha. Neste momento, o tiroteio começou. Com um tiro sub-axilar, Jerri Adriano mata Nizio. Seu neto, Jhonaton Gomes, de 15 anos, apesar de também ferido, tenta carregar o corpo do avô, mas quando vê os pistoleiros se aproximarem, foge para o mato. Segundo testemunhas, Jerri vai até a vítima, chuta sua cabeça e diz: ‘esses índios mesmo mortos ainda nos dão trabalho’. A seguir, Robson, Juarez, Edimar, Jerri e Wesley carregam o corpo para fora da mata e colocam-no em uma das duas caminhonetes S-10 que foram utilizadas para acompanhar e dar suporte à ação. O veículo que transportou o corpo do indígena foi conduzido por Aparecido Sanches (funcionário do fazendeiro Cláudio Gali), que estava com outras duas pessoas (ainda não identificadas). Após desaparecer com o corpo de Nizio, o consórcio de fazendeiros teria montado uma estratégia para dificultar as investigações.” Disponível em < <https://reporterbrasil.org.br/2012/12/ataque-que-matou-cacique-nizio-gomes-teve-planejamento-minucioso-segundo-mpf/> > Acesso em 15 de Abril de 2022.

forma de narrar e sem se programarem, aconteceu de contarem a estória apenas com onomatopeias e as falas diretas da morte – gerando uma das cenas mais tristes e intensas do filme.

A brutal violência do assassinato dá lugar a alguma sutileza possível do luto, aos sons da moto “Raranran raaaan”, usada pelos pistoleiros e aos sons dos tiros proferidos por eles contra os indígenas “Pá pá pá pá”. Ficam em silêncio. A cena possui pausas, como se esperasse os outros diálogos e acontecimentos da estória. Esta possui o tempo dilatado daquele momento vivido e este encenado. O outro jovem fala, refaz as ameaças dos brancos em português. A resposta vem na língua materna Kaiowá, uma fala triste, dolorida: – “acertaram ele!” – “os karai estão voltando!” – “raranran raaaan” – “levaram ele...”.

Vestígios do que fica na memória, uma forma de contar quase como em segredo, índice da ausência da vida que falta, do corpo nunca encontrado, do que ainda dói. Na cena, a câmera os filma de baixo para cima, também sentada – cúmplice e Kaiowá. Uma vela acesa acompanha toda a estória, é Nísio presente. A chama que não se apagou e segue naquela retomada, fogo aceso de vida e luta.



Imagem 87 – Cenas do filme *Ava Yyy Vera – A Terra do Povo do Raio* (53 min, 2016), de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites. Fonte: *frames* do filme

A chama do fogo que conta as coisas do invisível. Fogo que conversa, guarda as memórias, diz o que precisamos curar. Assim como as cerimônias Mayas de fogo. Assim como o fogo de chão ao amanhecer. Seriam essas as formas dos filmes puçanga? De sistemas mnemotécnicos, ordenadores do tempo e espirais do cosmo. A performance da câmera e dos corpos, para dentro e para fora, elaborando dança-cachimbo-pessoa-cesto continuamente agindo nessa *poiesis* de mundo, que se realiza na caminhada.

Uma bolsa cheia de escuro e de gestos brilhando lá dentro, como constelações, guias, como as puçangas de mediação para ver entre mundos, filmando os encontros com as alteridades, lembranças, ficções dos mitos. Proporcionando as relações entre corpos, objetos, natureza, subjetividades, seres invisíveis e suas cosmopoéticas. Armar redes “para lugares possíveis, transformar o corpo, num patuá”, a bolsa coletiva das histórias que fomos coletando, contando umas às outras e coimaginando nesses encontros (CHIEREGATI, 2021), especulando tramas alternativas e subversivas “de saberes e práticas capazes de restaurar o mundo e devolvê-lo ao seu próprio eixo” (CUSICANQUI, 2021, p. 48). Completando este fluxo de pensamento espiralar de evocação de mundos:

A proposição de Virginia Woolf invocada por Isabelle Stengers e Vinciane Despret em seu livro *Woman Who Make a Fuss: The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf*, nos chama atenção quanto à necessidade de praticar o pensar como gesto materialista que ativa um pensar coletivo e, dessa forma, considerarmos a tecnologia cultural da ficção e do *storytelling* como um modo de evocar mundos possíveis e mundos já desaparecidos. (CHIEREGATI, 2021, p.34).

Deste modo, a ideia da fabulação também vem nesse sentido de figurar outros mundos, por meio dessas outras histórias não contadas. São figuras que resistem em não se estabilizar em imagens unas. De historicizar essas imagens sem ensaiar o trauma. A fabulação no cinema indígena seria então, essa possibilidade de contar outras histórias a partir da memória, do cultivo e não da *plantation* ou do extrativismo. Uma fabulação para fazer o futuro ancestral (KRENAK, 2021). A fabulação é uma estratégia presente nos pensamentos cosmopolíticos e cosmopoéticos ameríndios. Fabular corpos históricos possíveis, histórias de vida, histórias de seres (não humanos e humanos) que agem no tempo e espaço, criam propostas que se opõem à destruição colonial e capitalista:

Para Nyong’o, a fabulação produz simulacro e inautenticidade como uma estratégia para “tirar o peso” da representação (idem). Assim Nyong’o situa a fabulação dentro de um “tipo de tempo” especificamente importante para “negros e as minorias, para os quais a brecha aberta entre o possível e o potencial, por menor que seja, continua crucial” (Ibidem, 2018, s/p). Não nos parece um acaso que possamos perceber nos últimos anos na cinematografia brasileira um deslocamento do realismo e naturalismo da encenação para

narrativas mais especulativas, simultâneo a um momento em que se percebe uma maior inserção nas posições criativas de cineastas pertencentes a grupos raciais e sociais historicamente marginalizados. E que esse deslocamento venha atrelado também a não reprodução das perspectivas neutras, universais e totalizantes sob novos pontos de enunciação – o que apenas restabeleceria outras perspectivas históricas ou regimes de verdade. (FREITAS, 2020, p. 71).

O *sentipensamento* é uma articulação que traz o envolvimento de outras partes do corpo para a sabedoria, aspecto que alinha cabeça, coração, mãos, pés, pulmão, entranhas... A arte sentipensante (BARBOSA, 2019) “incorpora a dimensão epistêmica e ontológica do coração como núcleo do sentido estético da arte enunciada” (Ibid., p. 34), em busca de uma episteme própria, expressão estética por meio do “encontro do coração do céu com o coração da terra, enquanto expressão estética da resistência pulsante na América Latina” (Ibid., p. 38). É uma experiência sensorial que evoca lugares diferentes ao proposto pelo racional-cartesiano-colonial. Patrícia Lânes (2019) explica esse pensamento que está em confluência com Cusicanqui (2018):

Em aimará, pensar e conhecer podem ter dois significados: “em primeiro lugar, *lup'iña*, pensar com a cabeça clara, que vem da raiz *lupi*, luz do sol”, seria aquilo que associaríamos ao racional. O outro modo de pensar seria o *amuyt'aña*. Ele está no *chuyma*, que de acordo com a autora pode ser traduzido como coração, mas que não seria apenas isso (chama a atenção para o perigo das traduções simples e apressadas), seriam então “as entranhas superiores, que incluem o coração, mas também os pulmões e o fígado, quer dizer, as funções de absorção e purificação que nosso corpo exerce em intercâmbio com o cosmos. Poderia se dizer, então, que a respiração e a batida (do coração) constituem o ritmo dessa forma de pensar” (p. 121). Essas outras dimensões possíveis do pensar fazem parte das “múltiplas memórias que habitam as subjetividades (pós-)coloniais em nossa zona dos Andes, e que se expressam também no terreno linguístico” (p. 121). Os processos de dominação são, nesse sentido, formas de silenciamento sistemático não apenas do que continua a ser dito e feito, mas também de como as coisas são feitas, ditas, pensadas. As memórias de que fala Cusicanqui, assim como as identidades, não estão aprisionadas nem em algum lugar, nem em algum tempo. (LANÊS, 2019, p. 216).

Assim, entendo que a práxis anticolonial não está restrita aos planos das ideias, necessita ser efetivada nas práticas. A articulação do tempo como espiral, utilizando o corpo e o pensamento junto à memória larga, a memória histórica ancestral e a memória curta do presente – de maneira coetânea, um deslocamento em suspensão no mesmo espaço-tempo e, a todo momento, remontando essas memórias coletivas para as construções temporais. Para Cusicanqui (2010):

Não há “pós” ou “pré” numa visão da história que não é linear nem teleológica, que se move em ciclos e espirais, que estabelece um rumo, sem deixar de retornar ao mesmo ponto. O mundo indígena não concebe a história de uma forma linear, e o passado-futuro está contido no presente: regressão ou

progressão, repetição ou superação do passado estão em jogo em cada momento e dependem mais dos nossos atos do que das nossas palavras. (CUSICANQUI, 2010, p. 54).

Nessa inteligência do tempo espiralar, da memória larga, da memória histórica ancestral e da memória curta do presente, coetânea – a todo momento as cineastas indígenas estão remontando essas memórias coletivas para construções temporais, “retornar não é repetir como um mesmo ou uma mesmidade a experiência vivida” (MARTINS, 2021, p. 205). Como vimos, elas perturbam e reencantam o cinema por meio de seus processos e práticas artísticas e da maneira que exercem seus pensamentos visuais próprios, intuitivos e alinhados às espiritualidades e aos corpos.

Na conversa com Sueli Maxakali, ela me trouxe alguns momentos que me marcaram. Quando perguntei qual era a importância do fazer cinema para ela, Sueli disse que o cinema faz parte do cotidiano e que ela já o respira. E que o cinema não é só para ela, é para o seu povo: “o cinema afundou muito na nossa cultura”, ou seja, o cinema afundar na cultura pode significar que ele foi embebido, mergulhado e já está misturado com a própria cultura. Mais adiante na conversa, ela ressaltava outro ponto muito sensível da prática fílmica e artística na vida indígena: “a gente tem que aprender a perder e aprender a fazer também”, exemplificando para mim esse jogo e a encruzilhada sobre a qual escrevi antes. Nas palavras de Sueli:

O cinema trouxe muito profundo essa sabedoria para o nosso povo Maxakali. O cinema é muito importante na nossa vida porque ele trouxe alguns conhecimentos para outros povos indígenas conhecerem a nossa cultura e a gente também conhecer a cultura deles. Eu acho que foi muito importante por que o cinema faz parte do nosso cotidiano, eu respiro em cima do nosso cinema, porque o nosso cinema não é só para mim, me dá orgulho de ser Maxakali, orgulho do meu povo ser indígena e de aprofundar os conhecimentos da cultura do nosso povo. Eu acho que o cinema afundou muito na nossa cultura e eu acho que a gente aprendeu através do nosso cinema porque quando a gente vê que nosso ritual, quando estamos fazendo algum ritual, nós estamos ali no meio filmando e parece que a gente estamos juntos, participando. Nós perdemos duas câmeras que molharam, mas

isso faz parte. Os pajés falam que quando o ritual não aceita que você filme, ele faz acontecer alguns problemas com as filmagens. A gente tem que aprender a perder e aprender a fazer também.

Para a cineasta Natuyu:

O pensamento dos brancos conta tudo errado. Quando os brancos fazem cinema indígena colocam áudio no lugar errado das festas, das falas... E agora aprendemos a fazer e sabemos onde vai ficar aquela imagem, aquela música, aquela fala, mostrar a nossa realidade, nossa convivência, nosso costume. Mostrar como fazemos nosso cotidiano.

Cusicanqui (2018) nos diz que a sociologia da imagem corroborou com o processo de descolonização da consciência e dos pontos cegos – colocados pelo Oculocentrismo: esse olhar que apenas vê o que quer e expressa o centramento dos padrões imagéticos ocidentais. Algo que enquadra a imagem sem considerar os extracampos, as formas de interpretações de mundos e que ignora o que está ao redor, na vivência comum do dia-a-dia. A partir da cosmologia andina e da descolonização da própria consciência, para uma reafirmação epistêmica, essa sociologia da imagem resiste, mantém e transforma as memórias ancestrais que vão surgindo e ressurgindo como espaço. A narrativa como sequência é, antes de tudo, uma questão de estrutura e ritmo, conectando os fragmentos em um desdobramento alegórico, em uma história vivida/significada. E é por isso que a sociologia da imagem, como experiência pedagógica, resultou em uma maior capacidade de escrever (CUSICANQUI, 2015) por imagens e em imagens. Eu escrevo diante de todas as línguas (GLISSANT, 2021).

4. *Nhemongueta* com Graciela Guarani¹²³

Graciela Guarani e eu nos conhecemos no FINCAR – Festival Internacional de Cinema de Realizadoras, em 2018, na cidade de Recife (PE). Fomos lançar o *Teko Haxy*, e Graci estava com seu filme *Mba'eicha Nhande Rekova'erã – Mensageiro do Futuro* (2016, 12 min). Continuamos mantendo contato e começamos a conversar e a trabalhar juntas, mas foi em 2019, em uma oficina que demos juntas no Instituto Moreira Salles (IMS-Rio) que consolidamos nossa amizade. Com Graci, entendi que podemos utilizar o cinema como processo educativo para mudar as estruturas. É nesse sentido que a conversa com ela aqui nos guiará. Minha amiga combativa e porreta.

Em 2019, estive na sua casa, na Aldeia Jarará, Terra Indígena Pankararu, perto da cidade de Jatobá (PE), onde Graci mora com Alexandra Pankararu, seu companheiro, e a filha, Tiniá, vários bichos e outras pessoas que chegam para receber aconchego. Sertão do Nordeste, quente, seco e cheio de vida. Ali, no quintal da sua casa, acompanhei ela trabalhando e tivemos nossa conversa. Graci teve formação audiovisual em uma oficina que fez pela *AJI – Ação Jovens Indígenas*¹²⁴, organização Guarani Kaiowá de Dourados (MS), que atende indígenas Kaiowá da região. Graci é Guarani Kaiowá, sua família vive na Tekoha Jaguapiru, perto da capital do Mato Grosso do Sul, lugar onde Graci cresceu, até se mudar para o Nordeste, em 2009, para trabalhar em uma plataforma, tipo um fórum, em que jovens indígenas publicavam notícias das comunidades e do movimento político indígena da época:

O site publicava matéria, sabe, que acontecia nos povos do país todo. Tinham mais notícias do nordeste, mas do país todo também. Aí é engraçado que a gente lá, né, no Mato Grosso do Sul, a gente tinha as nossas pautas e mandava pra eles. Que era uma rede maior pra distribuir. E a gente sempre mandava pro coordenador dessa rede, que era Alexandre. Não sabia, só sabia que era o nome. Aí teve esse convite, né, do fundador dessa rede, que é de outra ONG também, que me convidou pra fazer parte, pra ser uma das coordenadoras. Que eles iam

¹²³ Recomendo, antes de iniciar a leitura, que assista à conversa com Graciela Guarani na Websérie Sentir, Pensar e Agir: Ambas as conversas com Graci, foram realizadas em 2021: na sua casa, na Aldeia Jarará (PE) e na cidade de São Paulo, quando Graci estava dirigindo o especial da TV Globo “Falas da Terra”.

¹²⁴ <https://ajiacaojovensindigenas.wordpress.com/>

fazer uma coordenação partilhada, algo assim, sabe, até então era só Alexandre. Aí ia ser de vários lugares. Aí eu fui, só que o convite era pra ir pra trabalhar e também pra morar no local, que eles iam reunir todo mundo que trabalhava no mesmo local. Aí eu fui e era uma área de retomada. Acho que até hoje é ainda. A região de Ilhéus. Lá nos Tupinambá de Olivença.

Foi nesse trabalho que Graci conheceu seu companheiro e parceiro de trabalho, Alexandre Pankararu, um amor que nasceu da luta. Graci sempre foi articuladora e ativista na sua região, dentro da AJI:

Depois que a gente introduziu o audiovisual, a gente criou o CDI, o Centro de Documentação Indígena. Onde a gente tinha acervo de tudo que a gente captava na aldeia. E onde a gente trabalhava com audiovisual. A gente tinha aula de roteiro, fazia os nossos roteiros e tudo. E a gente começo a fazer pequenas produções. E engraçado que hoje eu trabalho mais com documentário, mas nesse iniciozinho a gente só fazia ficção. A gente só trabalhava com ficção, roteirizada e tudo, destrinchava tudo na produção. E hoje eu fui pro documentário. Foi no audiovisual que eu gostei mais de como a ferramenta pode expandir, sabe? Pra outras coisas... sem ser, a fotografia, a parada estática, né? Era uma coisa que dava voz, parecia que andava as coisas.

A filmagem veio da ampliação do que ela podia fazer, uma descoberta de outro mundo e outras possibilidades. No audiovisual, Graci percebeu como a filmagem poderia ampliar não só a voz, mas o imaginário. Quando ela e seus/suas colegas de curso se viram na TV, depois de terem feito as primeiras filmagens, ficaram extasiados. Um dos povos que mais sofre com o projeto de genocídio no país, o povo Kaiowá agora se via na TV. Com essa formação “na prática” e nas comunidades indígenas, Graci diz que aprendeu fazendo e aprendeu na experiência sobre ética e tudo que vem dessa questão de saber fazendo.

Na convivência com ela escutei sobre a importância de “levar a naturalização do nosso trânsito e o que mais temos, em termos de interculturalidade, é o cinema”. O cinema foi capaz de aproximar e dialogar com a interculturalidade, “porque ele se aproxima da nossa oralidade e tem uma aderência melhor dentro das comunidades porque você não precisa falar português

para você contar uma história”. É um instrumento que vem como um aliado e está cada vez mais presente fora e dentro das comunidades: “estamos nos colocando para traz e para frente dessa ferramenta. O cinema tem um papel intercultural que dialoga com os povos e a sociedade não indígena. Algumas vezes esse diálogo é conflituoso, há um desconforto. Mas é um debate, um diálogo, e ele precisa existir”. Esse desconforto se amplia dentro dela também, pois, como uma pessoa implicada, ela se questiona. Perguntei a Graci como o fazer cinema a aproximou dela mesma, e como o trabalho dela colaborou para ela estar em um lugar de liderança, de protagonismo, como mulher indígena, não só para seu povo, mas fora dele também. Com autoconfiança e autoamor, ela pôde escutar os vários sons de si mesma:

É uma constância com mulheres, a gente age de forma coletiva porque a nossa sociedade de mulheres é um corpo coletivo. Também temos as nossas subjetividades e nossas individualidades, isso é muito importante e muitas vezes a gente se anula por uma questão maior, mas nós temos as nossas questões que passa nas sutilezas. O audiovisual me ajudou muito a ver isso com o processo de filmar as temáticas, na forma de conduzir uma produção fílmica. Tem me ajudado a descobrir as minhas identidades, porque, na verdade, a gente tem várias identidades, vários pertencimentos. Ultimamente tem sobressaído muito essa questão de quem ‘eu sou’, porque, muitas vezes, curtimos muito temáticas de pautas maiores, a luta, mas a gente esquece dessas camadas. E o que sobra é muito desse lugar, quando as luzes apagam, é o que faz a gente sorrir, principalmente nas mulheres indígenas. O que faz a gente sorrir nesses lugares, nesse vão, entre essas temáticas importantes e nós mesmas.

É muito importante a gente se enxergar, porque acho muito difícil vivermos essa forma mascarada. Essa questão pode ser nova, de estarmos discutindo questões femininas dentro das comunidades indígenas, mas sempre teve e sempre foi uma questão cheia de dedos, por não saber como falar, nem como tratar disso. E isso é sobre viver, viver bem com você mesmo. Estou muito no lugar de descobrir essas sutilezas, essas identidades. Muitas vezes é um tema que possui um apelo comum, como qualquer pessoa, porém, como se volta pra gente

que é indígena e mulher, é como se a gente não tivesse direito de ser tratada como humana. Nesse sentido, venho descobrindo bastante e percebendo outras formas de conviver com essas outras de mim.

É muito particular pra mim essa forma de filmar como mulher, minha experiência vem de um lugar conflituoso, Mato Grosso do Sul, e com o tempo, a partir desse olhar que estava procurando o centro de retratar o que tem para além disso: “depois da luta”. O que que tem depois da luta? O que tem depois do racismo? O que tem depois da violência? É muito nesse lugar de perceber as outras coisas e isso inclui muito o processo de fazer coletivo. Desses processos que ultrapassam essas questões, vai por outra linha, mas costura tudo junto.

Para mim, hoje é importante perceber quantas temáticas escutam as vozes femininas e eu percebo que não tem (e não tinha). Então foi um processo de descoberta mesmo e depois também sair para fora da aldeia e ver um pouco do contexto urbano, ter passado por isso e ter passado um pouco do que as mulheres passam em relação ao machismo dentro das cidades. Acho que também por conta disso, passei a olhar com mais atenção sobre as temáticas que eu estava trazendo nos meus próprios filmes. Em como eram importantes as vozes dessas outras mulheres. Eu não tinha muita solução, apesar de morar na aldeia, tem essa questão extremamente horrível da violência com as mulheres indígenas. Temos violência de todos os tipos. É muito difícil a gente também perceber que a gente passa por isso de alguma forma.

Hoje temos muitas referências, é pequeno? É, mas é rico. Passei por esse lado de falta de referência. Eu vinha de um sistema, apesar de ser uma aldeia, de morar e crescer na aldeia, lá tem um sistema dessa opressão feminina. O Mato Grosso do Sul é o segundo maior em questão de violência contra mulher indígena, então a gente tem violência de todos os tipos lá e é muito difícil a gente perceber que a gente passa por um processo de violência. Então, às vezes passa no dia-a-dia, mas quando a gente avança e para pra pensar, percebe que isso

foi uma violência. Acabamos nos reprimindo e, de um tempo pra cá, quando eu saí da aldeia e comecei a refletir mais sobre isso, comecei a trabalhar nesse sentido, na própria forma de retratar, de captar as imagens e perceber muito sobre esses processos. E quando percebemos que a gente reverberou em outras pessoas, na forma de fazer audiovisual, produzir imagens e imaginários, hoje presto atenção às vozes que estão silenciadas.

Para Graci, o cinema indígena é dinâmico, como os corpos indígenas. Contudo, a maioria das pessoas não indígenas tendem a enxergar o cinema como uma extensão da cultura originária: inerte. A partir do momento em que existem em algum lugar, é como se essas pessoas originárias não pudessem transcender para outro lugar. Indígenas têm o direito de circular, assim como os filmes. As pessoas indígenas têm direito de transcender, seja com o celular ou uma câmera fotográfica. Dentro dessa perspectiva, o olhar do indígena não necessariamente precisa retratar a aldeia. Então, esse cinema deve ser plural, feito dos mais variados temas que deem conta do pluriverso das culturas indígenas. Graci vê muito sentido na transformação do olhar não indígena, a partir do momento em que a sociedade *juruá kuery* compreender esse trânsito; ela prevê que, com esta compreensão, o próprio cinema indígena consiga acessar a sociedade não indígena, a ponto de ampliar esse conceito do que é o cinema, do que é pensar visualmente e do que são as imagens encantadas. “O que as produções indígenas têm que ter, para serem indígenas?” – Graci se questiona. Ela acredita nessa mudança para uma sociedade menos ignorante:

Eu tenho o desejo de chegar em algum espaço e falar sobre cinema, falar sobre meu processo criativo enquanto criadora, realizadora visual. Falar do plano e falar sobre esse processo criativo, sobre o que me levou a fazer o filme. Sem a necessidade de falar do meu pertencimento, sem de novo me colocar nesse lugar que muitas vezes é marcado por um lugar de totem. Essa questão da diversidade, de uma certa forma, vai nesse lugar de modismo e a gente não quer estar nesse lugar. Por isso, acho que o cinema indígena tem muito a contribuir com educação. É uma possibilidade real que temos de mexer nas estruturas. Temos a possibilidade de levar luz às realidades, às imagens, aos imaginários, o que é difícil a gente construir, mas se a gente quer

viver num lugar onde não precisemos ficar nesse lugar opressor, genocida, nesse lugar que mata o diferente, nesse lugar do fascismo, a gente precisa abrir também a consciência, para expandir para além daquele branco e preto. Precisamos começar a enxergar os coloridos que existem¹²⁵.

Eu vejo muito isso no audiovisual, essa possibilidade de chegarmos nos lugares de uma forma mais constante, com mais fluxo, porque se a gente ficar naquele lugarzinho, naquela caixinha, falando pra gente mesmo, não construímos nada. Só que a sociedade não consegue entender pela camada do racismo. Dessa forma, precisamos desconstruir tudo isso porque todo mundo só tem a ganhar. Estamos com passos de formiguinha, mas se a gente conseguir levar para a sociedade e ela se abrir para entender um pouquinho da colcha de retalhos que a abraça, com retalhos feitos de muitas pessoas de diferentes cores e formas.

4.1 Cinema de cheiro

Foi vivenciando seu processo que Graci percebeu um “jeito de ser” do seu cinema: o cinema de cheiro. É um jeito de realização cinematográfica de quem conhece o mundo e sabe das coisas por meio da observação, do sensível, de ver as coisas com as mãos, bem tátil. A câmera conhece a cena cheirando, como um animalzinho. Igual a um gato. Cheirando para se aproximar, cheirando para ver se pode, cheirando para descobrir, cheirando para entender o seu espaço de atuação. O “cinema de cheiro” também é impregnado de cotidiano e intimidade, como cheirinho que você dá no cangote de alguém de que você gosta. Pedi para Graci falar mais sobre o cinema de cheiro e como ele age em seu processo criativo:

São as duas coisas, ao mesmo tempo que ele tem essa desconfiança, tem esse lado dele ser mais intimista. Meu processo criativo, ele vem muito desse jeito mesmo, de cheirar as coisas, sabe, de sentir, do que atravessa também a gente. Então, quando eu falo: “cinema de cheiro”, é o cinema onde você sempre vai caminhar e partir, assim, com um certo receio. Você cheirar primeiro do que chegar, sabe?

¹²⁵ Como propõe a epistemologia *ch'ixi*.

Estar desconfiada mesmo, que a gente tem. Então é mais nesse sentido, né? Num dar essa liberdade, num ir de entrega total de você não cheirar, de você não saber onde que você tá indo. Nesse conhecimento de primeiro você fazer isso. Colocarmos nas imagens como a gente chega próximo, como enxergamos, como vemos, como captamos o meio que a gente tá criando.

E esse processo criativo, para mim ele é muito vivenciado. Apesar da gente fazer também algumas pesquisas e tudo. Mas ele é mais cotidiano. No sentido cotidiano das comunidades indígenas, de você ter uma ideia e anotar e pesquisar. Esse processo criativo, ele parte da minha vontade de fazer outras linguagens também. É muito desse lugar de vivência, de viver o que você tá criando, o que você tá pensando e fazendo.

Aprendi direitinho como a academia também ensina. Os planos todos, os diretores, os precursores do cinema, essas balelas toda. Mas com as oficinas nas aldeias, utilizávamos muito pouco tudo isso. Usávamos muito mais o nosso conhecimento mesmo. Tanto da própria luz, que a gente conhece os horários do sol e sabe qual a melhor luz para o que queremos. Absorvíamos muito do nosso cotidiano para as filmagens. Então, utilizávamos muito pouco o que aprendemos de teoria, o que dialogava com a gente era o dia-a-dia.

Continuamos nossa conversa e perguntei: e como é quando você pensa “ah, disso daqui tem um filme”? Ou é uma coisa que vem de demandas internas da aldeia, ou demandas políticas? Como que é esse processo em você?

O processo que eu passei foi muito resiliente. Eu tive que passar por muita coisa, escutar muita coisa, muito desaforo, pois esse meio não é fácil, principalmente para uma mulher indígena. Uma mulher que não veio da elite. Tive que aprender a duras penas, muitas vezes.

Acho que eu faço filmes que não possuem definição. Não quero categorizar. Mas acredito que eu faço filmes que quase ninguém conta. É tipo você fazer filme dos não conquistadores. Não digo perdedores, mas sempre nessa mão. Os filmes que quase nunca se propõem a fazer. Principalmente quando a gente vai do lado indígena. Não exploramos

nossas culturas, nossas espiritualidades... Procuramos normalizar o nosso cotidiano. Como humanidade mesmo, que a gente estuda, que a gente trabalha. Não folcloreando. É difícil tirar essa imagem que já foi construída, né? Estamos em 2021 e ainda não tiramos essa imagem que a gente tem. As pessoas ainda não enxergam a gente. Então, o cinema que eu faço ele tem a ver com isso: das pessoas enxergarem a gente com humanidade mesmo, como pessoas. Sabe? Não iguais, mas pessoas com uma cultura diferente. E não como uma cultura homogênea, “indígena” como ela é posta.

4.2 O processo de criação de *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* -

Texto escrito em colaboração com Michele Kaiowá, Graciela Guarani e Patrícia Ferreira Pará Yxapy

Em 2019, Michele, Graci e eu ministramos uma oficina de Cinema no Instituto Moreira Salles, com apoio do Museu do Índio do Rio de Janeiro, tendo como metodologia rodas de conversa, discussão de filmes, movimentos do corpo e a realização de filmes-carta-manifesto dentro da oficina: “Ocupar a terra, ocupar a tela: mulheres, terra e movimento”.¹²⁶ A oficina compôs o programa educativo da exposição de Claudia Andujar e o povo Yanomami no IMS-Rio.¹²⁷ Tivemos apenas um aluno, Leandro Kuaray, tio de Patri, todas as outras participantes eram mulheres e a metade da turma, indígena. A partir dessa experiência, fomos convidadas para fazer uma obra comissionada pelo Instituto Moreira Salles durante a pandemia de Covid-19, pelo Programa Convida, e, em 2020, junto com Patri, fizemos a série de videocartas *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*.¹²⁸ Foi um alívio, todas nós estávamos sem trabalho e com a saúde mental destruída. Nossas fofocas nos fortaleceram, nos sentimos abraçadas e não tão sozinhas. *Nhemongueta* foi nosso remédio naquele momento, hoje percebemos isso.

Nós queremos nos aliar a outras coisas, a outras criaturas. Reaprender a partir dos convívios. Esse foi um encontro para fortalecer na doença. O corpo fala, precisamos ouvi-lo. Por isso precisamos do *nhemongueta* das mulheres, o *nhemongueta* das mulheres é diferente do *nhemongueta* dos homens. O sistema foi moldado para receber o corpo do homem, não o corpo

¹²⁶ Informações sobre a oficina no site do IMS-Rio com o programa da oficina:

<https://ims.com.br/eventos/ocupar-a-terra-ocupar-a-tela-mulheres-terra-e-movimento-ims-rio/>

¹²⁷ As videocartas produzidas nessa oficina, três curtas de 3 min de duração cada, podem ser vistas pelo link: https://drive.google.com/drive/folders/1Sl90EvaarTCZZV9A78sCImvDgiVZGAc3?usp=share_link

¹²⁸ Todas as videocartas e textos sobre o projeto estão disponíveis pelo link: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>

da mulher. O sistema não quer saber se você menstrua, parece que nosso corpo nunca cabe em lugar nenhum. Precisamos falar, andar, dançar. Caminhar com *Nhemongueta* na sua retomada. Toda semana esperávamos nossos vídeos uma para a outra, era sempre uma surpresa, só os montadores sabiam o que ia ser. Por falar em montadores, fizemos tudo dentro de casa e com amor, algumas conversas coletivas, mas a maioria pelo grupo de WhatsApp.



Imagem 88 – Conversas iniciais de realização. Fonte: A autora.

A palavra *Nhemongueta* é um termo em Guarani para fofoca ou conversa à toa, dessas que levamos na porta de casa, em volta da fogueira, deitadas na rede, em cima da cama ou na mesa da cozinha – dessas conversas com amigas/os e/ou parentes, pessoas próximas e que mudam algo dentro da gente. *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, em Guarani-Kaiowá e Mbyá, é “conversas entre mulheres guerreiras”, mas atualmente gosto de traduzir como “fofocar com mulher de coragem”. Acabamos escolhendo o uso de *Kunhã* palavra singular para mulher, no plural seria *Kunhãgue*, por isso tenho preferido traduzir assim, e também porque ser guerreira é muito cansativo, é melhor ter coragem.

Fofocar remete a uma ação de resistência ancestral de sobrevivência (em referência a Sandra Benites¹²⁹), gesto feito por muitas gerações de mulheres indígenas e não indígenas para existir. Resignificamos o termo “fofoca” que por muitas vezes possui tom pejorativo dentro da sociedade não indígena. Nosso *Nhemongueta* tece uma negociação cultural, um sacode. Só que depois parece um cafuné. Um pé no chão. “Tem que ser bocuda mesmo”, como diz Sandra. Para os Guarani, o mundo é feito de camadas como se fosse uma cama ou

¹²⁹ Fizemos uma fala com Sandra Benites sobre a fofoca no youtube do projeto: <https://www.youtube.com/watch?v=kIO1i2fPZR4&t=10s>

um berço. Existem as camadas da água, da terra, do céu. Todas elas, em algum momento, se beijam e se estranham.

Pensando em nomes para o projeto que íamos fazer (tivemos que formatar um projetinho e submetê-lo), vieram as borboletas. Nos aliamos às *Panambi Mbaraete*, em Guarani-Kaiowá e Mbyá: *a ação das borboletas*. Ações que remetem ao farfalhar das asas de uma borboleta, que, segundo a teoria do caos, pode influenciar na mudança dos estados das coisas e provocar alterações nas condições iniciais de grandes sistemas. *Panambi Mbaraete* é a consciência de que cada atitude importa. O farfalhar das borboletas é como o sonho. Nossas escolhas interferem na Terra. Assim, por também fofocarem com as flores, as *Panambi* produzem reencontro, conexão e reflexão, de pensar em como estamos neste mundo. Nossos olhares sobre o caos que vivemos, foi assim: trocamos imagens umas com as outras, desejando presença.

As videocartas são como uma colagem de retratos, paisagens e registros poéticos dos arredores (a casa, as aldeias), por meio dos diálogos imagens-texto, onde as videocartas se dirigem para cada uma destas mulheres, individualmente, mas com apelo coletivo. A casa e todas as questões que envolvem a ética do cuidado e da criação – de gentes e de artes. Como escritas de si, as videocartas assemelham-se às cartas e aos diários, como práticas realizadas sobretudo entre mulheres: assim, é uma metodologia acurada para ser realizada entre mulheres. O processo imagético se dá como instrumento de transmissão dessas alteridades, pois elas produzem e reproduzem ideias.

Quantas angústias e medos não compartilhamos naquele momento, não é mesmo? Como são as sensações de uma pandemia vivida em uma casa na aldeia e vivida em uma casa na cidade? Quantas pandemias as aldeias já viveram? A colonização dizimou populações inteiras de indígenas, com violências, doenças – genocídios. É possível sorrir sabendo que lá fora há o perigo de ser um povo dizimado? E como é que se sorri desde 1500? Que os povos indígenas do Brasil estão em um genocídio continuado? Ser feliz também é resistir. Estarmos vivas é resistir. São possibilidades de presença onde a ausência se faz necessária para sobreviver.

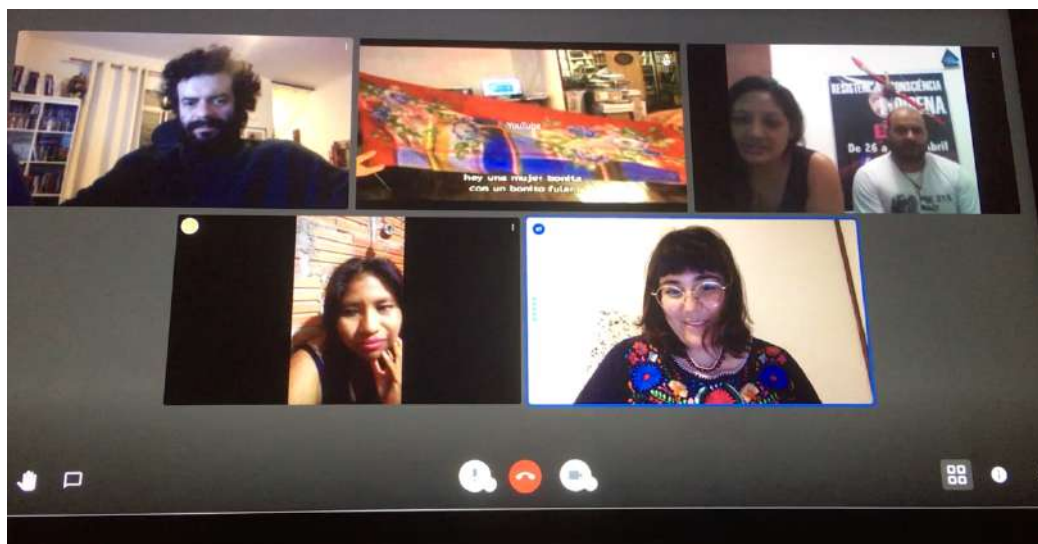


Imagem 89 – Assistindo ao filmecarta de Jonas Mekas para Luís Guerin: *Correspondencia(s): Carta #1 de José Luis Guerin para Jonas Mekas.*¹³⁰ Fonte: A autora.

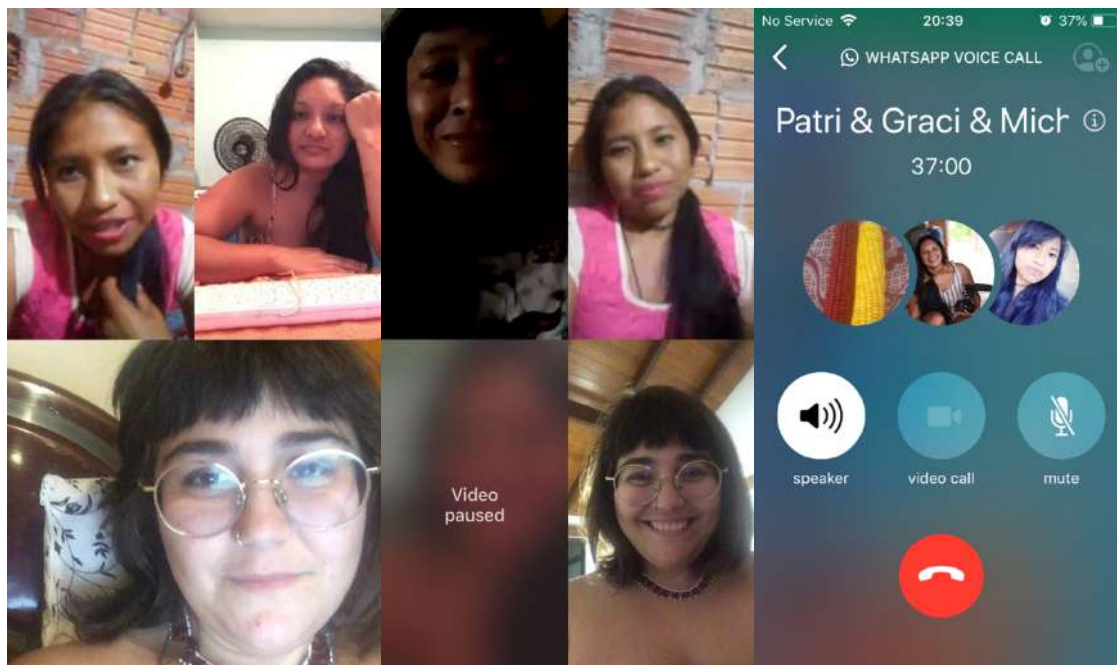
Olhar com o coração mesmo com todas as dificuldades: Michele tinha muita dificuldade para mandar os arquivos de vídeos para os montadores Alexandre Pankararu¹³¹ e Fábio Costa Menezes¹³², morando na aldeia Panambizinho no Mato Grosso do Sul; a internet não colaborou muito e os processos de envio demoravam bastante. Nas reuniões *on-line* também era sempre uma situação... Patrícia, morando na aldeia Ko'enju, também enfrentava dificuldades técnicas, linguagens da quarentena talvez: “oi, está ouvindo?”, “ih, travou!” ou “seu microfone está desligado”, “manda pelo WhatsApp mesmo!”, “os arquivos vão demorar 5 horas pra subir”, “o áudio veio cortado”... As montagens das videocartas foram processos centrais para nossa criação. Filmávamos todos os vídeos com celular e

¹³⁰ Filme disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FOc-2uG-yg> > Acessado em 17 de Março de 2023.

¹³¹ Produtor Cultural, comunicador social e cineasta, designer e programador, pertencente à nação Pankararu é Coordenador de comunicação da APOINME (Articulação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo. Formador Audiovisual no projeto intitulado “Vidas Paralelas Indígena” pela UNB – Universidade de Brasília (de 2012 a 2014). Codireção, câmera e edição do curta *O rio tem dono*, T.I Pankararu – PE (2012). Codiretor do longa *My Blood is Red* (Needs Must Film), comunicador das etapas local e regional do Baixo São Francisco, Nordeste I e Bahia Sul, da Conferência Nacional de Políticas Indigenista (2015). Videomaker do curso de formação em Política Nacional de Gestão Territorial Indígena, Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo, realizado pelo PNUD, GATI, Funai e MMA. (2014 a 2015). Codireção, Câmera e Edição do curta *Terra Nua* - 2014 (Bienal de Cinema Indígena “Aldeia SP” -2016). Palestrante da Bienal de Cinema Indígena de São Paulo – Aldeia SP, com o curta *Terra Nua*. Codireção e Edição do curta *Mãos de Barros*, T.I Pankararu – PE (2016). Cineasta monitor no projeto “Cinema de Índio” 2018/2019. (Minibio enviada pelo realizador).

¹³² Fábio Costa Menezes é cineasta, pesquisador e colaborador do Vídeo nas Aldeias, desde 2010. Além de coordenar oficinas de audiovisual junto às comunidades indígenas parceiras do projeto, é montador e finalizador de diversos filmes produzidos pelo VNA, nesses contextos de formação. Como educador, já atuou em formações pelo Sesc SP, Centro de Trabalho Indigenista e Comitê Interaldeias. Em paralelo, tem atuado também como montador, finalizador e colorista em documentários para cinema e TV. (Minibio enviada pelo realizador).

gravávamos os áudios ou direto do WhatsApp ou em gravadores de voz também do celular. Tudo muito caseiro. Nossas reuniões de trabalho também eram à distância, era até engraçado, quando uma entrava, a outra caía. Depois entendemos que era melhor falarmos por ligação de voz do WhatsApp.



Imagens 90, 91 e 92 – Nosso *nhemongueta* virtual. Fonte: A autora.

Nossas imagens são polifônicas por conter não só diversas vozes, mas diferentes olhares compartilhados. Os vídeos são como uma colagem de retratos, paisagens e registros poéticos das nossas casas, aldeias e cidades, fofocamos aqui com vocês sobre nossa obra-processo. Abaixo, compartilhamos o nosso processo.

Michele diz:

Eu tenho um filho que se chama Shander Kelso, ele tem apenas cinco aninhos e eu sempre tentava conciliar os cuidados com ele e as filmagens, quando eu começo a trabalhar, eu sempre deixo o meu filho dormir primeiro ou às vezes eu fingia dormir com ele só pra começar a fazer o meu trabalho. Pra mim que sempre fui acostumada a fazer filmes em coletivo, tive que me adaptar a fazer as videocartas sem ninguém do cinema, minha família me ajudava sempre nas filmagens.

Graci diz:

Mas isso também mostra de como nós cineastas indígenas produzimos muito com quase nada. Equipamentos, equipe... Nossa obra teve uma importância grande para repensar os imaginários indígenas e perceberem como precisam reaprender ou de fato aprender a nos enxergar de forma realista e não romantizada e estereotipada. Nossa rotina em casa, família, convívios, trabalho *on-line*, *lives*... Nosso processo criativo foi incrível, pois criamos a partir de nossas vivências. Costumo dizer que foi um suspiro de pensamentos e ao mesmo tempo leveza em meio a tanto caos que estamos vivendo dentro e fora dos territórios indígenas, se perceber e se sentir neste momento deve ser um exercício constante para que possamos sair de tudo isso como humanos melhores. Eu espero muito que nossas videocartas ainda reverberem muito, o resultado já está sendo muito prazeroso, mas desejo que ela siga até onde a esperança alcançar.

Patri diz:

Ah, eu não tinha muitas expectativas, eu apenas filmava. Não seguia um roteiro, apenas algumas ideias. Quando eu filmava, o meu desejo era de que as outras pessoas vissem os nossos trabalhos, o nosso modo de viver em cada um dos nossos cantos. Os envios das imagens para nós que moramos na Aldeia sempre era mais complicado. O olhar indígena através das câmeras é recente, comparando com o cinema convencional, mas ao longo desses anos surgiram muitos filmes ou trocas assim como esse projeto. Na medida em que fomos realizando as trocas, eu fui percebendo que muitas pessoas se sentiam identificadas com o corpo feminino, com o ser mulher, independente de ser indígena ou não indígena. Agora eu sinto que nós mulheres temos uma força inimaginável. Esse trabalho trouxe mais força para mim. Enxergo as mulheres ao redor, elas sempre estão com força espiritual. Enxergo de outra maneira o filme, além das falas. Olho a ação, os gestos. Movimentos que valorizam essas pequenas falas que no dia-a-dia não são

valorizadas. Pequenas coisas que te mostram como é ser mulher indígena, vou percebendo e fortalecendo isso. Vejo os vídeos que fiz com minha avó e me inspiro em como quero ficar na velhice, mais preparada para o que vai vir, seja coisa boa ou coisa ruim. Tenho mais sensibilização e conhecimento pessoal.

Eu digo:

Acho que foi na criação desse mundo que ainda está por vir, nas nossas trocas de desenhos, fotos, vídeos e áudios em que pulsamos nossa experiência entre mulheres. Eu tinha muita força quando eu conversava com vocês, me sentia sentada na beira do fogo. Sentia firmeza e paz. Mesmo vivendo em distintos estados brasileiros, com diferentes trajetórias de vida, diferentes recortes sociais, raciais e culturais, aprendemos juntas, criamos um refúgio. Nos últimos momentos senti muita dificuldade em tentar mostrar como eu estava porque não me sentia bem, mas assisti as imagens que vocês haviam enviado e elas me transbordaram.

4.3 Indigenizar o gênero: mulheres filmando¹³³

Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher abrigo da semente
moto-contínuo do mundo.

– Conceição Evaristo

Dentro do senso comum, quando pensamos em cinema e falamos de cinema, nos lembramos logo de “grandes nomes” e, em sua maioria, masculinos. Algumas pesquisas recentes sobre as relações entre cinema, raça, etnia e gênero no Brasil apontam uma ausência de mulheres e homens indígenas na produção audiovisual nacional¹³⁴. Referência no trabalho

¹³³ Uma relação com a dissertação de Sandra Benites (2018), “mulheres falando”: BENITES. Sandra. *Viver na língua Guarani Nhandewa (mulher falando)*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

¹³⁴ Não vou me ater aos resultados das pesquisas, elas estão disponíveis *on-line*: 1) Pesquisas de 2014, 2016 e 2017, pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (Gemaa), da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj): <<http://gemaa.iesp.uerj.br>>; e a 2) Pesquisa publicada em 2016 pela Agência Nacional do

de mulheres no cinema brasileiro, a autora Karla Holanda (2017, p. 44) aponta: “vale o exercício de pensar sobre o que se diz quando se omite” o pensamento, o trabalho e os movimentos de mulheres, nas mais variadas estruturas da sociedade *jurua kuery*. Os dados demonstram o que já sabemos: homens brancos são os maiores detentores do poder de fala e de representação. As mulheres brancas fazem filmes de mulheres e os homens brancos fazem filmes do “ser universal”, ou sobre qualquer coisa. No caso das mulheres indígenas, são filmes estigmatizados sobretudo pelos aspectos da casa, dos filhos e dos artesanatos – é justamente disso que tento me apropriar nesta pesquisa, assim como antes o termo *queer* era utilizado para depreciar pessoas que eram dissidentes sexuais e que viviam inseridas na condição marginal da sociedade capitalista.

Nos últimos anos, tenho acompanhado uma profusão de festivais, pesquisas e matérias acerca do cinema indígena feminino, algo completamente diferente do campo que encontrei quando comecei minha pesquisa de mestrado em 2015. A cineasta e coordenadora do Instituto Catitu, Mari Corrêa¹³⁵, frisou que os processos formativos e os filmes que são feitos nas aldeias promovem transformações internas para as mulheres, como o protagonismo e a autoestima são importantes principalmente dentro da própria comunidade.

Alvarenga (2019) estabelece a aproximação de indigenizar as práticas audiovisuais, em diálogo com o que formula a deputada federal Célia Xakriabá (2018), em sua dissertação de mestrado sobre indigenizar práticas educativas, na contramão do pensamento uniforme e segmentário que tenta chegar ao todo social. De acordo com Célia Xakriabá (2018, p. 58): “a proposta [de indigenizar] é o contrário: o convite é para partir do todo, daquelas que são nossas raízes profundas, para chegar às miudezas, estas, pensadas sempre como práticas que nos levam a atuar no mundo de forma ativa, criativa e subversiva sempre que necessário”. Ao tornar o substantivo “indígena” como verbo, Célia nos traz o indicativo da ação e do movimento, na capacidade da agência dela e das demais pessoas indígenas da elaboração cultural de tudo aquilo que foi imposto aos povos indígenas. Reforçando essa potência de indigenizar, a autora aponta a maneira como o antropólogo Marshall Sahlins acredita que os povos indígenas vêm incorporando “o sistema mundial a uma nova ordem ainda mais abrangente: seu próprio sistema de mundo” (SAHLINS, 1997a, p. 52 apud CORREA XAKRIABÁ, 2018, p. 138).

Cinema (Ancine) com a implementação da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade: < www.shorturl.at/ouzAE >. Ambos os links acessados em 21 de julho de 2021.

¹³⁵ Na palestra da pesquisadora Clarisse Alvarenga para o grupo de pesquisa “Documentário e Fronteiras” no youtube, sobre o capítulo “O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias”, escrito para o livro *Mulheres de Cinema* (HOLANDA, Karla, org, 2019).

Indigenizar as práticas educativas corrobora com a *práxis* do pensamento social brasileiro, já que anda de mãos dadas com a formação social do povo. Dessa forma, indigenizar outros aspectos da vida como a regulação de gênero, pensar e praticar os feminismos comunitários¹³⁶, o sistema político e a nossa relação com a floresta, indigenizar é viver sob *teko porã*, como convidou Graci. Tenho acesso cotidianamente a essas pedagogias indigenizadas, até ser inspirada para compartilhar uma delas – além das videocartas, os testemunhos íntimos que moveram muitas das relações presentes aqui. No segundo semestre de 2022, ministrei uma oficina de formação, de agosto a dezembro, para aldeias Mbyá-Guarani do litoral sul de São Paulo, pelo Comitê Interaldeias¹³⁷. Juntei o grupo de mulheres, das dez pessoas participantes, três eram mulheres, entre 20 e 27 anos, uma mãe.

Escolhi fazer uma ativação com máscaras durante a formação audiovisual. Trabalho com máscaras em meu trabalho artístico, uma série que desenvolvo desde 2013 chamada “vândalas mascaradas” de desenhos, esculturas, performances, vídeos e oficinas. Estava insegura se ia dar certo, se ia ser maluquice demais, porque nunca havia colocado a oficina de máscaras da minha série artística em uma aldeia e tampouco em uma formação audiovisual. Mas dentro do programa que criamos para a oficina, a primeira vez que o meu grupo se reuniria seria para criar práticas sobre “personagens” e suas performatividades quando postas em cena. Então, nada melhor para um primeiro encontro de sensibilização audiovisual e para as pessoas irem se conhecendo, brincar e criar. Fazer com que inventassem personas, fossem suas próprias personagens dos exercícios e fabulassem para e com a câmera. Levei materiais de pintura, desenho, papéis, alguns objetos de carnaval. Criamos as máscaras, cada uma escolheu um bicho e representou alguma qualidade deste bicho na *Opy* e filmamos uma caminhada da bicharada pela aldeia.¹³⁸

Para minha surpresa, conversando com Mari Corrêa e Mara Vanessa Fonseca Dutra sobre duas oficinas que ministraremos juntas, pelo Instituto Catitu – uma oficina para as mulheres indígenas Pataxó na Aldeia Girassóis (MG) e outra para as mulheres Huni Kuin na Aldeia Carapanã (AC) –, as duas realizadoras e educadoras compartilharam comigo algumas dessas pedagogias indigenizadas que vêm praticando com a formação audiovisual no projeto “Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas”. As pedagogias nas oficinas integram: uma linha

¹³⁶ Fiquei pensando se utilizaria este conceito, por não concordar com posturas de algumas pensadoras que o utilizam e por achar algumas vertentes transfóbicas, mas ainda acredito que o conceito seja o que melhor traduza uma prática de feminismo ligado ao comum, ao bem viver de Abya Yala e seus povos, diante do feminismo liberal.

¹³⁷ Organização criada para gerir os recursos do PBA da região, totalmente gerida por indígenas Tupi e Guarani. Mais informações pelo site da Comissão Guarani Yvy Rupá: <https://www.yvyrupa.org.br/>

¹³⁸ As filmagens do exercício podem ser conferidas, ainda em material bruto, aqui: Ativação das máscaras: <https://drive.google.com/drive/folders/1gTLyagFfnzDHOluurA6VgGsroRF4zsw?usp=sharing>

do tempo da luta indígena e da luta do território onde a oficina é ministrada, em relação com uma linha do tempo da luta das mulheres pelo mundo; conversas sobre parto e maternidade; desenhos, máscaras, exercícios teatrais e algumas ativações que abrem espaço para conversas sobre o gênero, como a roda de conversa que elas fazem perguntando para as mulheres ali presentes (participam das oficinas mulheres jovens e idosas): se quando eram meninas, o que elas podiam fazer só porque eram meninas e o que elas não podiam fazer justamente porque eram meninas.

Na oficina que realizamos em Fevereiro de 2023, com as mulheres Pataxó, no Território Girassóis (Aiuruoca, MG), conduzi novamente a fazedura e ativação das máscaras, no meio das montanhas mineiras. No primeiro dia da oficina, pedimos que as mulheres se apresentassem a partir de bichos que tivessem conexão com suas personalidades e que elas desejavam ser. No dia seguinte, assistimos ao filme *Kaapora – O chamado das matas*, de Olinda, e as convidamos para criarem suas máscaras conforme os bichos que haviam escolhido para ser. Com uma cesta cheia de materiais de desenho e pintura, elas começaram a confecção de suas entidades. Expliquei que as máscaras são aparatos, objetos de segredo em festas-rituais, uma camada que pode ser ativada e permite ser quem a gente quiser, além de estabelecer uma antena em sintonia com o espiritual e, no caso da cosmovisão Pataxó, com os seres encantados das matas. Dessa maneira, pedi que colocassem em suas máscaras as intenções que elas desejavam para si de força, proteção e cura. As máscaras permitiram que o bando de bichos se entrosassem e também desse liga à turma. Todas trabalharam juntas em uma grande mesa, trocando materiais artísticos e ideias sobre suas máscaras e bichos. Nessa quizumba, tiveram bichos que se transformaram em espíritos da floresta.



Imagem 93 – Ativação das máscaras na formação Audiovisual do Território Girassóis (MG) para mulheres Pataxó, pelo Instituto Catitu. Fonte: A autora.

Quando as máscaras ficaram prontas, fizemos práticas filmicas com elas. Primeiro, dividimos as alunas em duplas e elas se filmaram e atuaram como os bichos ou entidades de suas máscaras. Macacos, papagaios, onças, águias, beija-flores, corujas, tartarugas, espíritos da floresta, apareceram. A proposta foi acompanharem o movimento de cada parceira de filmagem, com a câmera em movimento. Depois, cada dupla mascarada filmou uma a outra, dizendo como se sentia sendo aquele bicho ou entidade, desta vez, com a câmera parada. Assistimos à performance de cada uma delas, comentando a filmagem (a câmera, o som, como filmaram), dando dicas para melhorar e como elas poderiam incorporar em suas falas o sentimento de serem realmente as personagens, pois muitas falavam: “eu estou aqui, como um macaco” e não: “eu sou um macaco”. Com esta primeira sensibilização com as câmeras, brincadeiras e criação de intimidade entre as alunas, pedimos que fizessem uma prática de encenação entre os bichos, uma estória coletiva. As mulheres decidiram encenar uma fábula sobre uma competição de corrida entre os bichos:

Era uma vez um grupo de animais que organizaram uma competição. O objetivo era alcançar o topo de uma montanha muito alta. Uma multidão se juntou em volta da torre para ver a corrida e animar as competidoras. Competiram vários animais diferentes. A corrida começou... A plateia que a assistia, não acreditava que os animais mais fraquinhos vencessem e começaram a caçoa-los, subjuga-los. Elas diziam coisas como:

— Oh, é difícil demais! Elas nunca vão chegar ao topo.

— Elas não têm nenhuma hipótese de sucesso. A torre é muito alta!

Os animais começaram a se distrair um por um. Só uns poucos continuaram a subir mais e mais alto. Outros animais se cansaram e desistiram... Mas um continuou a

subir e a subir... Esta não desistia! Ela foi caminhando... Caminhando... até conseguir subir e vencer a corrida. Todas queriam saber como ela conseguiu. Uma das onças perguntou à campeã como ela conseguiu forças para atingir o objetivo. E o resultado foi que a macaca era surda. A moral da história foi: nunca dê ouvidos a pessoas com tendências negativas ou pessimistas, porque elas tiram-lhe os sonhos e os desejos mais maravilhosos, aqueles que moram dentro do coração. Lembre-se sempre do poder das palavras.



Imagem 94 – Ativação das máscaras na formação Audiovisual do Território Girassóis (MG), para mulheres Pataxó, pelo Instituto Catitu. Fonte: A autora.



Imagem 95 – Ativação das máscaras na formação Audiovisual do Território Girassóis (MG), para mulheres Pataxó, pelo Instituto Catitu. Fonte: A autora.

Mari Corrêa e Mara Vanessa sinalizam que com essas metodologias, as mulheres se abrem com mais facilidade para temas espinhosos como o gênero, violências, reflexões da própria cultura, a partir da espiritualidade e de histórias pessoais. De acordo com o relatório do projeto (CORRÊA; DUTRA, 2023): “a metodologia que vem sendo desenvolvida – a formação audiovisual como forma de abordar os direitos das mulheres – tem se mostrado um caminho criativo e efetivo para tratar com delicadeza temas que são pouco tratados nas comunidades ou discutidos internamente” com brincadeiras e jogos coletivos. A respeito da perspectiva de gênero, o projeto destacou:

As mulheres que participaram das oficinas reportam em sua autoavaliação que começaram a perceber ou ampliaram a percepção de seu papel de gênero. Se apropriaram da noção de que as mulheres são sujeitos de direito tal qual os homens – direitos iguais; que as mulheres merecem respeito e consideração por parte dos homens; que o trabalho doméstico precisa ser valorizado e compartilhado; que a mulher não deve sofrer violência. Foi muito forte a percepção das limitações e injustiças de gênero, do direito da mulher aprender coisas novas, estudar, trabalhar em algo além do trabalho doméstico. As diferentes dinâmicas (rodas de conversa, dramatizações, desenhos, filmagens) levaram à percepção de sua própria potência e ao conhecimento sobre seus direitos, ajudando a vencerem o medo de expressar opiniões em público. Muitas relataram como um grande resultado das oficinas o aumento da autoconfiança e sobretudo a percepção de que sua opinião tem valor e merece ser ouvida e respeitada. (Relatório Instituto Catitu, CORRÊA; DUTRA, 2023)

Dentro dessas pedagogias das fofocas, as educadoras contaram sobre uma dinâmica que fizeram em que os papéis dos casais eram invertidos, a mulher representava o companheiro e o companheiro a mulher, e um dos pontos mais interessantes dessa troca é que, quando perguntado o que podia ser melhorado na relação conjugal para a mulher e o homem, ambos disseram: carinho. Outra fofoca que me contaram foi sobre a dinâmica que a liderança da Tekoa Kalipety, a pedagoga Jerá Guarani, fez com a comunidade para a conscientização dos papéis de gênero. Filmaram um curta, com os homens lavando as calcinhas das mulheres e eles falando o que sentiam, por que ser mulher era difícil, o que a força das mulheres representava para eles e para a comunidade etc. Um filme didático e com humor (o humor Guarani vale ser destacado, povo “zoeiro” que “perde as amizades, mas não perdem a piada”), pra circular dentro das próprias aldeias. Fábio, meu companheiro, quando eu estava escrevendo, me disse: essa tese é uma grande fofoca. Percebo como essa pedagogia da fofoca, crucial para minha a tese, é também crucial para a produção de causos e estórias, do cultivo do riso, e é uma grande força dos movimentos das mulheres, principalmente os feministas, “de mulheres juntas, independente dos devires políticos, porque o ‘rir juntas’ é um riso rico. Um riso de compartilhamento, onde um monte

de coisas, que podem ter sido vividas por umas ou por outras de modos diferentes, se encontram no riso” (STENGERS; DESPRET, 2015). Recordo imediatamente da gargalhada de Elsa, mãe de Patri. Stengers e Despret (2015) continuam:

Nos damos conta então que fazer rir é uma alegria, pois é um riso de confiança. Os homens têm medo de fazer rir porque o riso é associado ao ridículo, ao fato de que as pessoas, os que riem, vão se juntar contra aquele de quem se ri. Mas no nosso caso, cria-se uma cumplicidade com aquela de quem se ri e ela pode ‘rir junto’. (STENGERS; DESPRET, 2015).

Em outro café da manhã filmado por Patri, em Pará Reté, estão apenas Elsa e ela. Elsa arruma o mate, faz reviro e canta. Celebrando e meditando, declara: “é assim que medito todos os dias, mesmo quando não estou na casa de reza”. Ela dá o mate para Patri, que aparece em cena com a sua mão – as unhas pintadas de azul –; as duas estão em volta da fogueira onde fica a panela de ferro em que Elsa cozinha o reviro. Elsa diz que não possui um lugar certo para meditar. Medita onde tem vontade, incluindo em sua casa, no lugar onde faz fogueira. A câmera é íntima, filma de frente e de lado a conversa, e Elsa está muito à vontade, diz que não faz isso diariamente para que os brancos vejam e escutem: “Não é para que vejam todos os seres imperfeitos”. E canta. Patri canta com ela, suavemente. Elsa continua falando sobre sua meditação: “mesmo que os *karai* e *kunhã karai* não saibam como me sinto por dentro, por isso vão dizer: essa mulher medita para alcançar sua velhice. Por isso medito, mesmo que ninguém saiba, para minha própria força”. E agradece aos sorrisos imperfeitos: “medito sempre com essa intenção. Nós estamos em um mundo imperfeito. Para me manter sempre forte e com saúde”. Elsa se emociona e chora... Mãe e filha compartilham erva-mate, juntas no mundo imperfeito.

A mobilidade e a espiritualidade Guarani perpassam esse cotidiano, mas não há inserção deste e das narrativas das mulheres como centrais. Desse modo, Pará Reté é pensado para ser um filme de geração sobre quatro mulheres, seu ambiente doméstico e relações pessoais interseccionadas às relações da aldeia. A respeito desses assuntos íntimos interpostos aos assuntos da coletividade da aldeia, tenho a sensação de que as situações enfrentadas dentro daquela casa ocorrem em quase todas as casas Guarani. É sobretudo nas tarefas cotidianas que o invisível se mostra. Uma das cenas de que Patri mais gosta é a de Elsa na mata de Ko’enju, indo pegar taquara para fazer artesanato. Na mata, com Elsa cantando baixo, algumas vezes em silêncio ou meditando ao som da faca que bate para cortar a taquara: surge o mundo invisível. A espiritualidade está presente ali, não é preciso dizer. É esse mundo invisível que movimenta Elsa e é nele que ela se revela como

personagem. Possivelmente essa é uma cena que abrirá ou fechará o filme, como me disse Patri. As cineastas presentes aqui constroem filmes imantados de bruxaria, fofocas e cotidiano, capazes de organizar e mexer com estruturas muito sensíveis para a sobrevivência de todo povo:

Nesse sentido, o cinema tem se ajustado com perfeição no intuito de registrar a memória ancestral e discutir costumes dentro das próprias aldeias. Em alguns casos, reaviva e traz de volta práticas que já estavam em desuso. Esse cinema, que é tão novo, tem desestabilizado certo modo de produção e mostrado personalidade ao trazer para o primeiro plano questões da luta pela sobrevivência, que é a luta de todos os povos indígenas no Brasil há mais de quinhentos anos. Esses são os aspectos que mais saltam ao se olhar para essa produção, em geral militante. No entanto, como em todos os cinemas, o indígena também pode tomar a feição que quiser: pode ser plural em suas formas, temas e particularidades das tantas etnias que o compõe. (HOLANDA, 2019, p. 153)

4.3.1 Desejos de fala

A antropóloga Rita Segato (2010) discorre sobre a dualidade no mundo-aldeia, dualidade esta que se distingue do binarismo da sociedade não indígena: “enquanto na dualidade a relação é de complementaridade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa o outro, e não quer dizer, de representatividade geral, o que era hierarquia se transforma em abismo, e o segundo termo se converte em resto e resíduo: essa é a estrutura binária, diferente da dual.” (SEGATO, 2010, p. 122). A também antropóloga Sandra Benites (2018) explica que há a complementaridade no prisma da cultura Guarani, entre *Nhanderu'Ete* (pai verdadeiro) e *Nhandesy'Ete* (mãe verdadeira). Contrariando a qualidade arquetípica que não indígenas utilizam para “coisas de mulheres” e “coisas de homens”, esta complementariedade da cosmologia Guarani baseia os aspectos femininos com o concreto e aos aspectos masculinos com o etéreo:

O corpo de *Nhandesy* é concreto, é chão onde se pisa. O que dá a vida, dá alimentos é o corpo da *Nhandesy*. *Nhanderu* aparece como de cima, como espírito, *nhe'e*, tudo que é coisa de cima é corpo de homem, *ywytu* (vento), *pytu* (respiro), ar, coisas aéreas, tudo isso representa o corpo masculino. *Nhandesy* e *Nhanderu* são complementos um do outro, *Nhandesy* sempre vai precisar do ar, do respiro, do vento, da chuva e o ar não faria sentido sem a terra, sem chão. Porém, *Nhandesy* é mais concreta, é prática, é vivida, é um corpo que ocupa mais o espaço, e *Nhanderu* é o ar. Por isso entendo que não dá para entrar em atrito, se os homens começarem a desrespeitar o chão, acontecerá um desastre de muito impacto, o chão não pode não estar bem para a gente pisar. O chão é onde pisamos, onde o corpo vive. Por isso é preciso um cuidado maior e mais concreto com o corpo de *Nhandesy*, para não acontecer o que minha avó dizia: “quando as mulheres ficarem doentes, doentes não como um corpo doente, mas *py'a tarowa*, mulheres confusas, apavoradas”. [...] Quando *Nhandesy* fica revoltada,

o mundo fica doente e quem é atingido pelo mundo doente é o próprio ser humano. Essa terra dá vida, alimenta, dá força, dá paz. Se *Nhandesy* não viver em paz, o mundo não vai viver em paz, porque ela é chão, é concreto, é terra. (BENITES, Sandra. 2018, p. 90)

A autora traz a sabedoria e os sentimentos da *Nhandesy'Ete* para discorrer sobre uma das organizações específicas do *nhandereko* (o modo de ser Guarani): os preceitos do *kunhangue reko* – o modo de vida da mulher guarani – que é essencial para o bem viver de toda a comunidade e estão relacionados às normas ou regras dadas pela história de *Nhandesy*. Benites (2018) diz que “o território dos Guarani se constrói a partir dessa história. Por isso, continuamos caminhando naquele caminho que *Nhandesy'Ete* percorreu durante a sua caminhada” (BENITES, 2018, p. 80). Nessa perspectiva da história contada pelas mulheres, a partir das histórias que sua avó, sua mãe e suas tias contavam para ela, Sandra Benites traz à tona a narrativa histórica da *Nhandesy* para romper o silenciamento das vozes das mulheres (o título da sua dissertação é “mulheres falando”) e reviver a história dessa divindade feminina na vida das comunidades, haja vista que a história também precisa ser contada pelas mulheres, pois, na versão dos homens, elas viram armas contra as mulheres: “a força das mulheres está no canto, no encontro entre as mulheres e no carinho que elas recebem no lugar do convívio entre elas.” (Ibid., 2018, p. 80).

Ainda segundo a pesquisadora: “as mulheres precisam ter cuidado com elas mesmas primeiro” (2018, p.71); e, dentro desses cuidados, a autora tece – como uma tecelã das memórias – os ensinamentos de sua avó que era parteira, sobre a educação das crianças, as restrições, os conselhos para as mulheres e as produções de corpos durante a fase pré-menstrual das meninas, a menstruação e a gravidez. Para ela: “na ordem social Guarani, o corpo é a relação com o outro e é fundamental para a construção da sabedoria. Por isso, as mulheres Guarani devem ser consideradas como diferentes em seu próprio contexto. Elas são protagonistas pela própria história de *Nhandesy*”. No entanto, Benites enfatiza que a narrativa mítica de *Nhandesy* é apenas citada de maneira geral, desvalorizada, sem o cuidado que ela merece. Além disso, é uma narrativa forjada pelo olhar masculino de pesquisadores e dos próprios homens da comunidade:

“[...] Com a história de *Nhandesy* apenas contada na perspectiva dos homens, eu me senti obrigada a falar sobre esse nosso conhecimento, que é diferente quando é abordado a partir do olhar da mulher (guarani) [...] O território dos Guarani se constrói a partir dessa história. Por isso, continuamos caminhando naquele caminho que *Nhandesy'Ete* percorreu durante a sua caminhada. [...] A questão do silenciamento das mulheres sempre foi uma questão que me gerou

muitas dúvidas e angústias. Como é possível transmitir os conhecimentos que aprendi com minha avó para as mulheres *jurúá* e os parentes (*xeretãã kuery*), com o objetivo de fortalecer nós mulheres e evitar que os homens *ipu'aka*, tenham poder sobre nós? O que fazer se os espaços, as instituições, em sua maioria, são dominados por homens, principalmente fora da minha aldeia, onde ainda são vividas algumas práticas rituais? [...] A história de *Nhandesy* já indica e ensina como a mulher deve se cuidar.” (BENITES, 2018, p. 76, 80 e 77).

No âmbito das narrativas, temos o filme *Nhandesy – nossa mãe* (2021, 3 min), Graci é a diretora e inicia seu curta cantando docemente um canto Kaiowá. Imagens de uma mulher com as mãos no barro passam, depois do ritual Pankararu. São imagens de outros filmes dirigidos por Graci. O canto acaba e Graci narra em voz *over*: “nós viemos a casa de nossa mãe! *Nhandesy*, nossa mãe, nosso corpo, ela é o chão, a terra, ela nos alimenta”, a usurpação da terra faz com que nos esqueçamos que ela também é um ser vivo, que a terra é a episteme central, mátria, força motriz e abrigo da semente. E assim, quando não indígenas lembrarem que ela é ser vivo, talvez possam assimilar o *teko porã* (bem viver ou modo de se viver bem). Ela volta a cantar em Guarani Kaiowá: “onde está sua alegria? Minha alegria está no *tekoha*” – *Nhandesy* é onde a vida acontece. *Nhandesy* é a própria aldeia, o corpo comunitário. Desse ponto de vista, uma vez que o corpo das mulheres indígenas age sobre o território e o território, por sua vez, age no corpo dessas mulheres, o pertencimento de *Nhandesy* estende-se a cada mulher Guarani, todas são parte do que constitui *Nhandesy*.



Imagem 96 e 97 – frames do filme *Nhandesy – nossa mãe* (2021, 3 min), de Graciela Guarani. Fonte: frames do filme.

Conforme Melo (2016, p. 153), “os homens se apoiam nos mitos para justificar o imenso controle que é necessário manter sobre as mulheres”. São novas histórias que ouvimos, lemos e criamos a partir da perspectiva das mulheres. A urgência é para que não estejamos em nichos ou que sejam discussões proferidas apenas por mulheres, é preciso criar na visualidade algo que gere transformações e alianças nas lutas pelos modos de ver.

Nesse sentido de reafirmação histórica, retomo como uma referência da minha dissertação, o *cotiguaçu*, para pensar possíveis estratégias de resistência e delimitações éticas de vida das mulheres Mbyá-Guarani (PINHEIRO, 2017, p. 99). De acordo com as narrativas jesuíticas, o *cotiguaçu* ou “casa das recolhidas”, como é mais conhecido, era uma casa que abrigava apenas as mulheres Mbyá e estava localizada dentro da “estrutura missional” jesuítica e “abrigava” solteiras, viúvas, loucas e crianças órfãs. Porém, de acordo com o etnohistoriador Jean Baptista (2010), as mulheres Guarani foram colocadas nesse espaço justamente para

afastá-las do convívio social, porque, para os jesuítas, elas representavam os seres responsáveis pelos pecados do todo social (FLECK, 2006) e eram também representadas nestas documentações e ordenamentos jesuíticos como “fêmeas vorazes”. Desta maneira, dadas às suas singularidades, para o autor, elas foram perseguidas, assim como as bruxas:

Não que os homens não tivessem suas culpas, como, de fato, os padres tentam deixar claro a todos, mas às mulheres pesava a acusação de serem mentoras dos deslizos carnis dos povos americanos. Trata-se de uma representação bastante contextualizada: assim como na Europa moderna as bruxas eram caçadas e queimadas em praças públicas (DELUMEAU: 1992, p. 310-314), as nativas são perseguidas pelos jesuítas no cotidiano do projeto colonial. (BAPTISTA, 2010, p. 75).



Imagem 98 – Uma placa de um *Cotiguaçu* nas regiões de missoneiras na Argentina. Fonte: material de arquivo da autora.

Colocando Jean Baptista (2010) e Silvia Federici (2019) em diálogo, notamos que as mulheres Guaraní foram demonizadas e desagrupadas do seu todo social, ou seja, ficaram isoladas do restante das outras pessoas indígenas, mas estavam juntas umas com as outras criando um espaço entre mulheres. Outro aspecto para ser colocado em evidência é que, quando Baptista (2010) frisa que as nativas foram perseguidas a partir do cotidiano do projeto de colonização missional, pontua, para mim, a força que as práticas cotidianas dessas mulheres empenharam dentro desse tecido social das aldeias. Ou seja, as práticas cotidianas mobilizadas pelas mulheres são componentes constitutivos do Ser Mbyá – aquilo que a evangelização almejou tanto destruir e civilizar e não conseguiu. Nessa perspectiva, penso que as práticas cotidianas nos filmes das mulheres indígenas são faróis que iluminam todo um invisível formador das suas diferentes cosmovisões. O cotidiano, para além dos grandes rituais, é onde a formação ontológica se dá e quem operava esse cotidiano, tão ameaçador para os jesuítas, eram

as mulheres. Quando estava com Patri em 2016, na cidade de Olinda (PE), perguntei a ela se ela entendia o *cotiguaçu* como um espaço de resistência cultural dentro das Missões, rindo, ela me disse:

Ah, quando você me perguntou sobre o *cotiguaçu*, achei que você ia falar o que todo mundo diz: que eram as casas das viúvas e das mulheres loucas. Mas sim, as crianças eram criadas por essas mulheres para continuarem seu *nhadereko* (modo de ser Guarani). Foi um espaço onde as mulheres perpetuaram a cultura, resistindo ao contato dos jesuítas e não indígenas. (FERREIRA apud PINHEIRO, 2017, p. 99).

Dessa forma, o *cotiguaçu* é um espaço reivindicado pelas mulheres Mbyá e suas urgências dentro do domínio missional e não uma segregação imposta pelos padres para acolhê-las como a história das Missões conta. Embora a intenção dos jesuítas tenha sido separá-las para enfraquecê-las como povo e como mulheres, elas se apropriaram desse espaço estratégico de continuação e manutenção da cultura, resistindo juntas, dentro desse espaço coletivo, à tentativa de colonização ainda no século XIX. Ressignificar essas histórias das experiências sociais das mulheres Guarani – como a narrativa da *Nhandesy*, a apropriação do *cotiguaçu* como lugar de resistência e mostrar o cotidiano agenciado por elas – é uma das formas possíveis de combater aos efeitos das representações estereotipadas e das histórias de dominação e violência. Inserir-las, então, na narrativa da História e das imagens por todas as estórias.

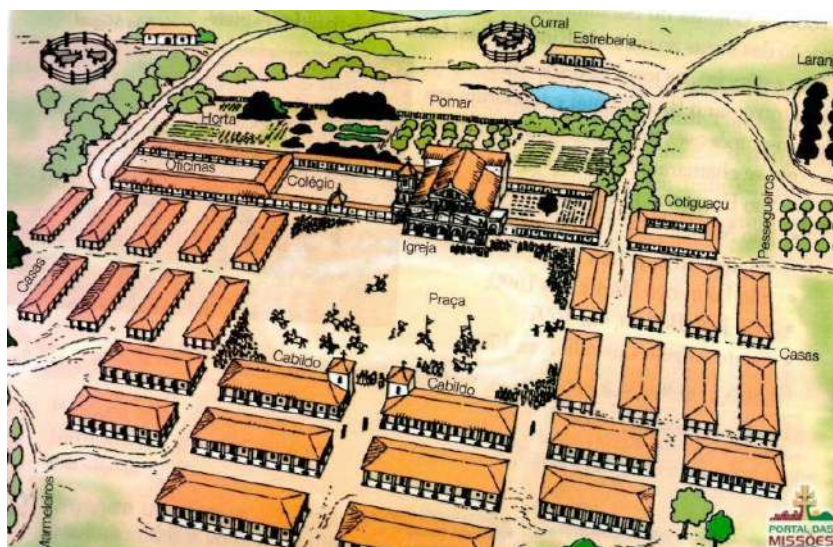


Imagem 99 – *Cotiguaçu* fechado em si mesmo, desarmônico se comparado ao desenho da estrutura: um espaço no canto superior direito, isolado de toda a proposta missional: oficinas, colégio e as casas, mas perto da igreja.

Fonte: Site Portal das Missões < <http://www.portaldasmissoes.com.br> >, 2023.

Cotejando essas narrativas, conversei com a cineasta Natuyu Txicão, para a pesquisa, ela diz que o cinema é uma troca de conhecimentos, tanto por ela aprender e estar mais próxima

das outras etnias – quando assiste às imagens –, quanto por se influenciar pelo modo de filmar das outras cineastas indígenas:

Muitas vezes eu via um plano diferente que a parente fez e me inspirava para fazer igual. Acho importante nós fazermos os nossos filmes, pois antigamente eram os brancos que faziam os filmes e editavam do jeito deles, do jeito que eles entendiam, até colocavam áudios no lugar errado, por exemplo, das festas e das falas. Agora nós aprendemos a fazer edição e filmar, dessa forma a gente faz do jeito que aquela imagem precisa estar, o que o canto diz, o que a fala diz. Mostramos a realidade nossa, da nossa convivência, do nosso costume. Mostramos mundo afora como nós pensamos e como nós vivemos, como fazemos nosso cotidiano. Falando por mim, como a primeira mulher indígena do Xingu a fazer filmes e talvez a primeira mulher indígena na direção e no processo de criação de um filme.¹³⁹

Em 1999, a oficina do Vídeo nas Aldeias resultou no filme *Das Crianças Ikpeng Para o Mundo* (2011). Comecei filmando com 12 anos dirigindo o filme *Das crianças Ikpeng para o mundo* (2001), foi o primeiro filme do Xingu que ganhou prêmios nacionais e internacionais. E isso demonstra que não só homem tem a capacidade de fazer filmes.

Fico muito feliz que tenham mais mulheres aprendendo e filmando, não só aqui do Xingu. Tem muitas coisas que fazemos que precisam ser registradas. Assistir aos filmes dos outros povos nos ajuda a conhecermos mais da nossa pluralidade indígena no Brasil, a trocarmos conhecimentos umas com as outras. Assim nos fortalecemos. Peguei na câmera e gostei, fui vendo outras imagens de outros indígenas e vi também as imagens feitas pelo Orlando Villas-Bôas, os filmes antigos – em um deles até meu pai participava. Acho bom nós mesmos registrarmos os acontecimentos, as festas e guardarmos para nossas

¹³⁹ Na conversa que fiz com Sueli Maxakali, ela relatou que Natuyu a inspirou muito a ser cineasta, pois elas fizeram a oficina Kawaeté juntas pelo Instituto Catitu, em 2012. Oficina do filme receitas Kawaeté.

filhas no futuro. Minha filha que hoje tem 12 anos, idade que comecei a filmar, vê esses filmes antigos e fica: “nossa, então era assim” – porque com o passar do tempo vêm as mudanças em várias coisas na cultura. Com o cinema que fazemos, essas novas gerações podem aprender a olhar e a continuar a cultura. Levamos algumas imagens pra escola também, educamos as crianças com nossos filmes. Foi isso tudo que me motivou a fazer cinema.

Na fala de Natuyu, percebo alguns aspectos relevantes para o que tenho organizado até aqui, quando ela diz que “não só homem tem a capacidade de fazer filmes” e que “com o passar do tempo vem as mudanças em várias coisas na cultura”. Outro elemento muito bacana que também entremeia o pensar e refletir a cultura e o fazer-se nesse andamento é quando ela diz que os brancos filmam tudo errado! Me recordo de uma entrevista feita na *Revista DR*, em 2015, com Sandra Benites e Nelly Duarte, então mestrandas no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ. A entrevista chama-se “Os antropólogos contam tudo errado! Nós somos as autoras das nossas falas”, devido a um trecho em que Nelly, da etnia Marubo, contou que um dia chegou em casa e as mulheres da sua aldeia estavam lá, querendo falar com ela. Nelly lembra que deu vontade de fugir, de medo. As mulheres foram até ela pedir ajuda: “os antropólogos contam tudo errado! Nós somos as autoras das nossas falas, e queremos que você conte do jeito que a gente contar para você. E que você coloque isso no papel”. Esse pedido das mulheres foi mais forte. Tentei fugir porque essa cobrança era tão forte quanto as cobranças da minha família e as conversas eram sempre bem emotivas: “estamos morrendo, já estamos acabando e você não pode fugir, seu avô foi responsável pelo povo, você tem que ter essa responsabilidade também” (BONILLA, Oiara; FRANCHETTO, Bruna, 2015).

O desejo de fala das mulheres da aldeia atçou a responsabilidade para Nelly Duarte (também conhecida como Varin Mema), tocou fundo. As mulheres sentiram-se seguras e desejosas de falar com ela. Fora da aldeia e como antropóloga, Varin Mema tinha a responsabilidade de cuidar do povo, de falar pelo povo e por aquelas mulheres. Cuidar dos segredos do povo, como diz Mayá Maria Muniz (2022, p. 114), antropólogo não tem que saber o segredo, nem saber mais da vida do seu povo que ela mesma, “quem sabe da minha vida sou eu”. Lembro-me de Varin Mema na oficina que ministramos no Instituto Moreira Salles, em seu exercício de videocartas com seu grupo, elas fizeram um curta de maneira experimental,

Omsbar Luar O (2019, 3 min).¹⁴⁰ Varin era a narradora e o corpo que aparecia diante da câmera, com uma obra de Claudia Andujar e depois acabava o filme num riso que deixava a imagem fora de foco, era o dela.

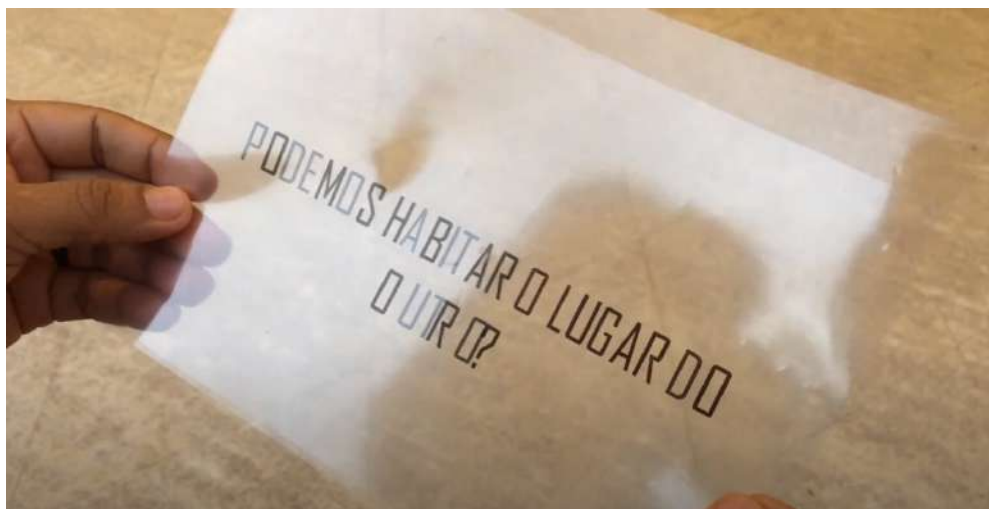


Imagem 100 – *frame* de *Omsbar Luar O* (2019, 3 min) de Nelly Duarte Dollis, Liliane Leroux, Julia Chacur e Claudia Tallemberg. Fonte: *frame* do filme.

As cartas e os diários eram espaços onde essas mulheres, apagadas dos gêneros dominantes da literatura, podiam escrever o que pensavam – e o que não era permitido. As cartas e os diários também foram importantes, nesta época, para donas de casa sem pretensão literária, apenas como um espaço seguro e de encontros consigo mesmas: “pensar o diário como dispositivo nos permite delimitar certas estratégias de filmagem, através das quais a subjetividade é construída em sua forma de aproximação e relação com o mundo e com a alteridade.” (ITALIANO; VEIGA, 2015, p. 708). Talvez sejam pelas escritas de si que o cinema epistolar ancorou-se na relação entre quem se corresponde e o seu interlocutor, fazendo da correspondência uma forma cinemática de si, dentro do filme-diário e da videocarta. Para mulheres que possuem a oralidade como raiz, *nhemongueta*, a conversa, a fofoca, o desejo de fala, sobretudo com outras mulheres, engendra as alianças necessárias para criarem espaços autônomos de acolhimento e afeto, com tudo que as constituem e assim, poderem contar as narrativas com suas verdades e como quiserem:

Experiências que constituem suas realidades se inscreverão, de alguma forma, no que produzem. Teresa de Lauretis (1994, p. 228) entende que a experiência de gênero é

¹⁴⁰ O link do filme está disponível aqui:

<https://drive.google.com/drive/folders/1SI90EVAarTCZZV9A78sCImvDgiVZGAc3>. Os links dos três filmes resultantes da oficina pode ser visto novamente aqui:

<https://drive.google.com/drive/folders/1SI90EVAarTCZZV9A78sCImvDgiVZGAc3>

produzida pelo “complexo de hábitos, associações, percepções e disposições que nos engendram como femininas”. O pertencimento de gênero das cineastas parte da condição pessoal de serem mulheres e é levado ao filme por meio do ponto de vista, na elaboração das personagens, nas relações entre direção e personagem/ator-atriz etc. Como diz Orlando, personagem do livro homônimo de Virginia Woolf (2014, p. 220), em sua versão feminina: “Escrevemos não com os dedos, mas com tudo que somos. O nervo que controla a pena está conectado a todas as fibras de nosso ser, atravessa o coração, perfura o fígado”. (HOLANDA, 2017, p. 44-45).

Dessas experiências que constituem as realidades dessas mulheres realizadoras, junto ao desejo de fala delas, de expor o que estão pensando e como estão pensando, essa experiência tão visceral de criar com “tudo que somos” produz lógicas e especificidades inerentes. Acerca disso, Vanuzia me diz:

Eu acredito que as histórias das mulheres indígenas contadas pelo ponto de vista das mulheres indígenas são diferentes. Se você, Sophia, chegar aqui e filmar será diferente que se eu filmar. O pessoal vai ficar com receio de se abrir e falar, mas como eu moro aqui há muito tempo, todo mundo já tem mais confiança e mais liberdade. As pessoas não vão ter cisma nenhuma de me dar uma entrevista, quando eu chego numa casa elas falam até coisa demais! Elas até dizem rindo: não coloca isso no filme não, por favor. Cinema indígena feito por mulheres é isso, mostrar essa realidade de uma mulher indígena, seus afazeres do dia-a-dia e dos trabalhos fora da comunidade também, porque como aqui na região há muito turismo, não tem muita gente que trabalha na agricultura. A maioria dos trabalhos na comunidade são com artesanato, tem aquelas também que saem e vão trabalhar nas pousadas e nos restaurantes. Acredito que só uma mulher indígena consegue fazer um filme mostrando todas essas realidades e características, contando essa história do nosso ponto de vista. Nós sendo as protagonistas da nossa própria história. Todas as pessoas são porta-vozes da sua comunidade e assim falam de uma forma coletiva, como um povo. A gente é parte desse coletivo, não é um corpo fora da comunidade e quando eu falo das mulheres é porque eu sei como é essa luta do dia-a-dia.

Penso que há muita diferença entre homens e mulheres indígenas filmando. Se você for analisar alguns filmes feitos por homens, não tem nenhuma coisa que seja especificamente feminina. É

bem difícil, eles falam como um todo ou eles falam do ponto de vista deles que é totalmente diferente e eu acredito que a gente por ser mulher, tem mais o cuidado ao falar e filmar alguns aspectos que nós, como mulheres, entendemos melhor do que os homens. Lembro de uma filmagem que a gente fez com a benzedeira aqui. Eu estava assistindo com outras mulheres da aldeia e o Bernard Belisário que estava ajudando na montagem, uma cena da benzedeira sentada. Eu e as outras mulheres reparamos num movimento que ela fez, mostramos para ele um monte de vezes e falei para ele: Bernard, o que você está vendo nessa imagem? Ele olhava, olhava e dizia: não estou vendo nada! Ele falava: mas tem alguma coisa? Eu falava: tem! Ele voltava de novo para olhar e não encontrava nada e as meninas que estavam vendo conosco também já sabiam e riam. Até que Bernard perguntou: o que é que tem nessa imagem?

Fiquei intrigada porque ele não via. Quando a gente tem um costume entre as mulheres só nós mesmas podemos perceber. Expliquei pra ele o movimento que a benzedeira fez: quando a gente fica com pé dormente, a gente faz um sinal da cruz em cima e embaixo do pé. Ele ficou impressionado porque ele não tinha percebido e de fato são as pequenas coisas que fazem diferença e só nós, como mulheres indígenas, entendemos e percebemos esses detalhes, esses sinais.

Nessa conversa com Vanuzia, pergunto a ela se fosse um homem indígena observando a cena, será que ele também não teria percebido? Ela me diz:

Outra pessoa não conseguiria ver, mesmo se fosse homem indígena olhando a cena. Acho que ele não ia prestar muita atenção nisso também. Homens geralmente não prestam muita atenção nos detalhes da vida, as mulheres prestam muito mais atenção para outras coisas. Penso que é do feminino prestar atenção às coisas mínimas, as mulheres são mais atentas.

Natuyu Txicão, como ela mesmo conta, seu companheiro não aceitou seu trabalho como cineasta e ela desistiu:

Quando eu comecei, a maioria das pessoas diziam para mim que as meninas desistem rápido e só os homens filmam certo. Dificilmente você vê mulher cineasta, são poucas aqui no Xingu. Pros homens, eles acham que eles fazem as coisas melhor, filmam melhor, fazem trabalho melhor. Não concordo, sabemos fazer as coisas todas iguais. Mas para mim, a filmagem é uma coisa que a mulher faz melhor, tem mais cuidado, mais visão. Tem coisas que só mulher pode participar, sabe que momento ela vai tirar ou colocar alguma coisa, ela sabe os detalhes, sabe o que a outra mulher vai fazer. E não apenas filmando outras mulheres, mas como um todo a gente possui essa paciência. Acho que as mulheres filmam melhor por causa do artesanato.

4.4 Pistas para os modos de pensamentos visuais indígenas no Brasil

A Curadora e pesquisadora Naine Terena (2020), no texto “Arte Ativista”, para a *Revista Zum* #19, formula quatro momentos que constituem a história da arte indígena. Para a autora, todos os três primeiros momentos se relacionam com as representações construídas no imaginário nacional e colonial sobre a presença indígena no país e foram produzidas por não indígenas. Essas primeiras representações evidenciam o domínio e o controle da imagem das pessoas indígenas, além das violências étnicas e de gênero que historicamente as mulheres indígenas foram submetidas. Lilia Schwarcz (2022) nos mostra um exemplo dessa construção do imaginário colonial, em sua primeira aula do curso “Imagem não é ilustração – Uma certa história visual do Brasil”¹⁴¹, em que ela introduz:

A partir de imagens que falam sobretudo do congraçamento e do aspecto pacífico dessas situações coloniais vividas pelos povos violentados, como lidar com a violência? Como afirmou o historiador Sérgio Buarque de Holanda: era muito melhor ouvir dizer do que ver, ou seja, era muito melhor não tomar conta e avaliar o que estava acontecendo e só receber relatos ou desenhos. (SCHWARCZ, 2022)

A partir daí a antropóloga e historiadora faz a leitura de imagem da gravura “Alegoria da América” (obra abaixo) e diz que ela é totalmente projetada e construída. Lendo a imagem, Lilia nos conduz em cada detalhe da maneira como as gravuras do século XVI são analisadas (segundo ela mesma conta, divide-se a imagem em quatro e inicia-se a leitura pelo lado

¹⁴¹ Aula “Novo Velho Mundo” que está disponível em < <https://conteudo.barco.art.br/video-aula-gratuita-lilia> > Acessado em 7 de Fevereiro de 2022.

esquerdo até o lado direito): do lado esquerdo da gravura, vemos o português ou o europeu chegando, o colonizador. A professora frisa que percebemos que é um colonizador porque é um homem branco e com roupas, portando um astrolábio na mão – todos os emblemas da civilização. Ele segura uma bandeira com símbolo, talvez português, e uma cruz na ponta do mastro. Ao fundo da imagem atrás dele, caravelas com as velas içadas. Elaborando uma leitura triangular da imagem (BARBOSA, 2010) cheia de bichos também inventados, no ápice do triângulo há a representação de canibalismo, outro imaginário totalmente criado pelos colonizadores. Atualmente, sabe-se que existiam práticas antropofágicas articuladas à uma rede de ações ligadas à guerra, aos espíritos e aos sábios, o que não era como o imaginário europeu supôs.

A grande mensagem neste momento é ele se aproximando de uma mulher nua, a América, que estava em uma rede “deitada em berço esplêndido”, como diz a análise de Lilia. Este é o momento em que o europeu chega para colonizá-la. Para Schwarcz, a representação dela deitada em uma rede é a de que esses povos selvagens estavam esperando a civilização, preguiçosamente. Era como se a América não existisse até este ato inaugural da civilização. América é expressada com uma mão levantada em direção ao homem, e em postura de estar-se levantando, um movimento de quem aguarda que o português pegue sua mão e a tire deste estado de incapacidade, impotência e a ajude a levantar. Ela está pronta para ir com ele. Lilia Schwarcz ainda questiona que não à toa, se pensarmos nos marcadores sociais da diferença de gênero, que América seja uma mulher. De acordo com Schwarcz, a teórica africana Anne McClintock diz que esse foi o primeiro estupro da história do mundo.



Imagem 101 – *Alegoria da América*, desenho por Jan van der Straet. Obra analisada por Lilia Schwarcz, no curso "Imagem não é ilustração – Uma certa história visual do Brasil" pela B_arco. Fonte: Wikipedia < https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Stradanus_America.jpg > e The Met Museum < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343845> > Título: *Allegory of America*, Artist: Jan van der Straet, called Stradanus (Netherlandish, Bruges 1523–1605 Florence), ca. 1587–89. Dimensão: 19 x 26.9cm.

A origem pelo estupro, pelo sequestro de pessoas e terras é um mito fundador do ocidente e amplamente mostrado nas construções de imagens inicialmente em desenhos, depois por fotografias e depois pelo cinema e audiovisual. Esse imaginário inventado pela colonização é consoante ao que Naine Terena desenvolve nesse primeiro momento, caracterizado pela produção aniquiladora das subjetividades, do epistemicídio (GROSFUGUEL, 2016) e pela tentativa do extermínio físico das populações indígenas, já que eram consideradas tudo, menos humanas. Em termos de registros audiovisuais, o caráter primitivo e exótico da indígena brasileira começa a ser propagado no século XIX, quando E. Thiesson fotografa um grupo de indígenas “Botocudos” e as imagens são levadas à França para uma exposição científica. As imagens das indígenas são, então, tratadas exoticamente e estudadas de maneira antropométrica e fetichizante. Contudo, minha intenção é abrir espaço para um outro lado deste momento histórico e, por um outro lado da lua (HOLANDA, 2019) das narrativas, por isso apresento uma análise do artista Macuxi Jaider Eisbell (2019). Agora que os olhos e ouvidos (almejando exercitar a escuta) do pensamento cosmopoético e cosmopolítico estão mais atentos para epistemologias contra-hegemônicas, ele questiona a respeito da agência que essas pessoas

indígenas também assumiam diante da colonização. Assim como vimos antes em “Indigenizar o gênero”, na agência do *cotiguaçu*¹⁴² que se apropriou da condição pelas quais foram impostas, articulando estratégias pela continuação do mundo indígena, mesmo com o extermínio físico e epistemológico, e mesmo com a tentativa de integração nacional:

O indígena aparece primeiro nas cartas enviadas para a Europa, logo após a chegada dos primeiros navios. Ele aparece em representações de artistas europeus numa cena de primeira missa. Assim é o encontro do sistema de artes europeu com os artistas selvagens. [...] O indígena é posto para cantar na catequese, é posto a ilustrar documentos de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento. Sobre esses artistas pouco é falado. [...] Atribuir agência exclusivamente aos artistas indígenas que hoje, “por força própria”, performam essa inscrição é sustentar a perspectiva racista da ideia de que, quando eram “somente” objetos, imagens, temas, os indígenas não estavam agindo. (ESBELL, 2019).

O segundo momento, segundo Naine Terena, é marcado pela tentativa de integração dos povos indígenas ao “desenvolvimento” brasileiro¹⁴³, com o intuito de aculturar e apagar as identidades originárias. Carregadas da visão estereotipada do “bom selvagem”, as narrativas nacionais caracterizam a indígena como uma sujeita já dominada, apta a aceitar a civilização. Nesse período, é evidente como o processo da comissão Rondon, no começo do século XX,

contribuiu muito ao apresentar povos da região Centro-Oeste para o restante do Brasil, principalmente a partir de 1912, quando é criada a Seção de Cinematografia e Fotografia, sob a responsabilidade do então Tenente Luiz Thomaz Reis. A maioria das imagens produzidas nesse período leva ao grande público o misto de indígenas *in natura* (aqueles do primeiro contato) com personagens vestidos e preparados para as mudanças trazidas para o avanço civilizatório. (TERENA, 2020, p. 54, grifo da autora).

É no filme *Ao redor do Brasil* (do então Major Thomaz Reis, 1932), realizado para mostrar a política de integração executada pela expedição de Marechal Rondon, que Clarisse Alvarenga (2019) faz um de seus movimentos de retorno aos filmes de contato (ALVARENGA, 2017), na finalidade de levantar “indícios sobre a presença histórica das mulheres indígenas no cinema indigenista” (ALVARENGA, 2019):

Os povos indígenas são vestidos para se evidenciar a ação realizada sobre eles e elas (o que é igualmente uma ação efetuada sobre o território) e valorizar os agentes dessa

¹⁴² Poderia citar também várias outras agências indígenas de resistência, como apropriações de manejo para o plantio.

¹⁴³ Ressalto aqui uma descoberta atual, de uma frente de atração coordenada pelo fotógrafo alemão Mario Baldi em 1938, a filmar a etnia Karajá, no Tocantins. Nessa frente, havia uma mulher documentarista: Doralice Avellar que pensamos ser uma das primeiras cineastas documentaristas e impulsoras desse movimento integracionista, nesse segundo momento na produção das imagens de indígenas feitas por não indígenas. Vídeo sobre a história: “Doralice Avellar, a primeira diretora de documentários brasileira” disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NDvdO0Fgxeq> > Acessado em 22 de Julho de 2021.

ação (os militares). No início da sequência que demonstra os procedimentos do contato, foi incluída uma cartela: “Logo que viram os expedicionários os índios conservaram-se ocultos em suas palhoças, as mulheres quase todas recebiam aparecer”. [...] Entre os procedimentos fundamentais da expedição, constam avançar sobre o território, medir os corpos, vesti-los e fotografá-los. [...] O filme silencioso parece querer explicar, ao menos em uma parte, a inadequação que as imagens explicitam: as mulheres também foram vestidas com roupas para homens. (ALVARENGA, 2019, p. 177-178).

Essas imagens auxiliaram, e estão impregnadas até hoje, na construção do imaginário do “índio genérico”, o “índio verdadeiro” e na romantização do ser indígena. Naine Terena prossegue, discorrendo acerca da passagem do segundo para o terceiro momento, a partir dos anos 1960, 1970 a 1980. Por volta de 1977, o cineasta Andrea Tonacci, em colaboração com o antropólogo Gilberto Azanha e a antropóloga Maria Elisa Ladeira, conduz a produção de filmes com povo Kanela Apanyekrá, na aldeia de Porquinhos, no município de Barra do Corda (MA): “embora os Kanela não estivessem operando as câmeras, guiavam as narrativas, indicando o que queriam dos filmes e construindo os roteiros em torno de temáticas relevantes para o povo na época.” (TERENA, 2020, p. 60). Na imagem abaixo, “os Canela tomam o microfone nas mãos e falam diretamente para a câmera depois da provocação de Gilberto Azanha” (ALVARENGA, 2017, p. 228). Já no livro *Da cena do contato ao inacabamento da história* (2017), Clarisse Alvarenga afirma que “naquela altura não havia uma proposta de roteiro, apenas a disposição para ir ao encontro dos Canela e compartilhar com eles o processo de realização do filme” (Ibid., p. 227). As filmagens com uma câmera 16 mm (Eclair NPR), sobras de filme e a captação de som com o Nagra resultaram no filme-processo *Conversas no Maranhão* (1977-83), de Andrea Tonacci. No tocante a este processo, diz Tonacci:

Depois, eu entendi que cinema não é só produto. Eu talvez escape um pouco ao cinema, porque eu tenho mais trabalhado com videotape, na medida em que com VT eu posso discutir com as pessoas com quem estou realizando o filme e não só com quem vai assisti-lo. E isso pode ser analisado e discutido na mesma hora. Então a minha preocupação durante esses últimos seis anos foi mais com o processo do que com o produto. [...] Penso que se a gente conseguisse enxergar o cinema não só como produto, mas realmente como uma vivência, como relação nossa com as outras pessoas, alguma coisa então pode ser mudada. (TONACCI, 1980).



Imagem 102 – Cenas do filme *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1977), retiradas do livro *Da cena do contato ao inacabamento da história* (2017), de Clarisse Alvarenga. Fonte: *frames* do filme.

Depois dessa experiência, na década de 1970, em virtude de várias confluências, fatores, histórias e pessoas que fizeram parte do que hoje é o VNA, o cineasta Andrea Tonacci propôs a Vincent Carelli o projeto “Inter Povos”, que, só na década de 1980, graças à tecnologia do VHS, inspirou o VNA e outros projetos¹⁴⁴ a se concretizarem. O Inter Povos seria uma grande rede de filmes em VHS, trocados entre indígenas de diversas etnias, a fim de “devolver o olhar” para aquelas e aqueles que historicamente praticavam a escopofilia contra esses povos. Em 1987, o Vídeo Nas Aldeias é criado, coordenado por Vincent Carelli e pela antropóloga Virgínia Valadão. A criação do VNA inicia-se junto com a Constituição Federal de 1988, um momento histórico para a luta indígena no Brasil, “quando conquistam maior agenciamento de seus desejos e de sua existência, embora valha enfatizar que nos dois primeiros períodos a própria arte indígena já representasse uma resistência às políticas de integração e extermínio dos povos originários do país” (TERENA, 2020, p. 60). A criação do VNA precede alguns contextos e muitas pessoas estão dentro dessa estrutura e da *teoria de afetos* (AHMED, 2004), contando com muitas colaboradoras e colaboradores. É o que escreve Vincent Carelli e Fábio Costa Menezes, em um esboço de artigo, o qual tive a oportunidade de ver em campo no VNA, quando fui convidada por Ana Carvalho para estar presente em uma conversa pelo Skype entre ela, Tita, Vincent e Fábio, sobre o atual estado das coisas no cinema indígena brasileiro:

¹⁴⁴ Na publicação “Dossiê Andrea Tonacci” feito pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), Vincent afirma: “com a chegada do VHS, Andrea foi a minha inspiração para me lançar na aventura do Vídeo nas Aldeias”. Disponível em: <<https://abraccine.org/2017/01/22/carelli-tonacci>>. Acesso em: 20 maio. 2017.

Na área do audiovisual, no final da década de 70, nos primórdios do vídeo Preto e Branco em fita em rolo, a proposta de Andrea Tonacci da “Inter Povos” de criar uma rede de comunicação entre povos indígenas não se concretizou, além das filmagens de 1978, dos Estados Unidos a Aldeias Brasileiras, material que acaba de ser restaurado. Em meados de 1980, a revolução tecnológica do VHS, permite a apropriação das ferramentas audiovisuais pelos movimentos populares, e surgem em 1986 no Brasil dois projetos precursores na época: o *Mekaron Opoldjo*, que foi seguido depois pelo *Kaiapo Video Project*, e o *Video Nas Aldeias*. O VNA nasce então, como um experimento para saber qual seria a reação dos índios confrontados com sua imagem. (CARELLI; MENEZES, trecho inédito ainda não publicado, cedido por Fábio Costa Menezes).

Assim, em 1986, nascia na cidade de São Paulo o VNA como um desdobramento das atividades do Centro de Trabalho Indigenista - CTI, decorrente de um experimento realizado por Vincent com vídeo entre os Nambiquara no filme *A festa da moça* (1987, 18'). O VNA possui a finalidade de incentivar os/as indígenas a realizarem e a observarem sua própria imagem, além de buscar a formação de uma rede de troca de experiências entre os diversos grupos indígenas. O projeto também visa equipar e produzir, de maneira compartilhada, conteúdos audiovisuais. Nesse processo, as pessoas e suas etnias apropriam-se das próprias imagens como instrumento de alteridade, luta, manifesto e revolução poética diante das imagens retratadas sobre elas. A produção audiovisual indígena coloca novos conflitos, e não se trata agora dos velhos problemas de representação da sociedade ocidental. Essas imagens indígenas se inserem particularmente no campo da política, ou seja, no processo de organização e luta indígena em busca de seus direitos territoriais, de seu reconhecimento étnico perante a sociedade hegemônica e os interesses colonizadores, circunscritos no âmbito de uma política integracionista do Estado nacional. Como afirma Ailton Krenak (2015), em entrevista por Sergio Cohn¹⁴⁵:

Os índios não podiam nem levantar a cabeça, porque os vizinhos estavam fuzilando eles, e isso era desde os Kiriri no Nordeste até os Kaingang no Rio Grande do Sul, ou os Bororo no Mato Grosso. Os jornais não davam notícias do que acontecia com os índios, que existiam menos ainda do que hoje. Hoje eles conseguem invadir a tela, invadir terra e tela, duas paisagens que eles aprenderam a ocupar. [...] De uma hora para a outra parecia que os índios tinham estourado a tela e voltando para mostrar que era verdade todas aquelas fantasias que as pessoas tinham sobre índios montados a cavalo, correndo com a machadinha na mão. Essa caricatura que muitos brasileiros tinham só começou a ser desfeita quando índios de carne e osso começaram

¹⁴⁵ Entrevista originalmente publicada na *Revista Nau Cultura e Pensamento* (v.6), em dezembro de 2013. Posteriormente foi publicada no livro *Encontros Ailton Krenak*, editora Azougue, 2015.

a aparecer nos programas jornalísticos, entrevistas com a Miriam Leitão, com o Alexandre Garcia, que são os porta-vozes da Casa Grande. [...] Eu acho que teve uma descoberta do Brasil pelos brancos em 1500, e depois uma descoberta do Brasil pelos índios na década de 1970 e 1980. A que está valendo é a última. Os índios descobriram que apesar de eles serem simbolicamente os donos do Brasil eles não têm lugar nenhum para viver nesse país. Terão que fazer esse lugar existir dia a dia. Não é uma conquista pronta e feita. Vão ter que [...] fazer isso expressando sua visão do mundo, sua potência como seres humanos, sua pluralidade, sua vontade de ser e viver. (KRENAK, 2015, p. 246-248)

Na década de 90, ao final dessa transição, Naine Terena evidencia o projeto do antropólogo estadunidense Terence Turner com os Kayapó, o *The Kayapó Project*, em que as indígenas Kayapó apropriam-se das tecnologias ocidentais, transformando-as em uma mediação cultural. É a partir da notável diferença entre indígenas filmando indígenas, em comparação com não indígenas filmando indígenas que se inaugura o quarto momento para a autora, na última década do século XX até o século XXI. Entretanto, Naine enfatiza, ainda é cedo para mensurarmos a dimensão desse quarto momento na arte indígena brasileira, e principalmente, medir o impacto destas produções contemporâneas no imaginário da sociedade. Como análise deste quarto momento, a curadora e pesquisadora ressalta o enfoque nos enquadramentos, nas montagens e nas “possibilidades narrativas, os registros do cotidiano, são transformados em testemunhos de luta e resistência” (TERENA, 2020, p. 66). Ao contrário dos corpos capturados dos três momentos anteriores, este quarto momento é livre, inventivo, experimental, produz com estéticas e equipamentos variados, cores vibrantes, colagens e fotografias mesclando ilustrações, aproximando visível e invisível, aos corpos que vivem nas imagens. Ela finaliza: “é por meio desses trabalhos e artifícios que o público identifica, tanto nas fotografias como nos filmes, a percepção do mundo em que vivem os povos indígenas e, mais do que isso, o mundo que querem construir” (Ibid., 2020, p. 66).

Creio que a virada para este quarto momento venha sobretudo pelo aspecto político vivido no Brasil no começo dos anos 2000, com uma ressignificação das alteridades, retomadas identitárias, acesso a editais e equipamentos, cotas nas universidades públicas, pontos de cultura... Políticas públicas que não foram muito efetivas em demarcar terras e garantir a autonomia dos povos indígenas no Brasil, mas possibilitaram que essas epistemologias tivessem finalmente algum lugar. O contexto decolonial na América Latina e a formação de cineastas indígenas, autodidatas ou pelas oficinas, também interferiram muito neste processo. Como pistas para essas formações de modos de pensamentos, talvez os métodos propostos pelas oficinas audiovisuais tenham contribuído bastante às desconstruções das etapas de filmar, pois

ele mesmo, o método, passa por um processo de desconstrução. Nas oficinas, ao fim do dia, todas as pessoas da aldeia assistem ao material filmado, comentando o que veem, traçando as possibilidades de estória e como forma de encontrar personagens para os filmes – este é o chamado método do *feedback* imediato. Filmar e se ver, um método que pode ter se originado a partir do filme *O Espírito da TV* (1990, 18 min) e com a utilização do VHS e as TVs por Carelli nas aldeias, metodologia central para a autorreflexão das imagens de si: “o que me interessava no vídeo era a possibilidade de mostrar imediatamente o que se filmava e permitir a apropriação da imagem pelos índios. Não era chegar ‘com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça’, mas uma câmera na mão e uma cabeça aberta para o *feedback* da aldeia, e deixar-se conduzir pelo seu entusiasmo e pelos seus desejos.” (CARELLI, 2011, p. 46). Cada projeto de oficina (hoje há muitos grupos que realizam oficinas de cinema nas aldeias) possui seus próprios métodos, mas todos eles operam sob esse prisma da experimentação e aproximação com a câmera e o cinema, ao menos nas primeiras oficinas de formação, quando há o primeiro contato com as práticas filmicas.

A partir desse exercício livre de criação espontânea, aliado à produção das imagens cotidianas que auxiliam na problematização de muitas questões sociais e culturais, o cinema/vídeo realizado também pode contribuir para a transmissão da cultura oral por ser também falado. O processo de realização é uma criação livre: não há argumento inicial, tampouco um roteiro tal como se convencionou fazer na indústria cinematográfica. É uma maneira intuitiva do fazer cinema, em que se aprende fazendo. Como não segue os padrões impostos pela indústria, também possibilita outras descobertas e técnicas para o seu *próprio* modo de fazer cinema, ou seja, permite a criação de uma espécie de rotina cinematográfica de acordo com suas demandas e processos criativos, sem estar encaixado nas imposições comerciais quadradas do modo de fazer filmes – como é aprendido e propagado na maioria das escolas de cinema. Seguindo essa rotina, em relação ao processo e ao modo como pensa as imagens, Sueli Maxakali articulou:

Nós indígenas temos uma forma de filmar, porque nós indígenas não temos muito roteiro. Nós já vamos filmar sabendo que vamos filmar dentro do nosso ritual, a gente já sabe o que vai acontecer na frente, no próximo plano. Nós indígenas temos uma cabeça muito própria para filmagem. Como a gente já mexe com artesanato eu acho que a filmagem é um pouco parecida, você planeja o que você vai filmar e muitas vezes o ritual acontece rápido e você já tem que preparar o que

you are going to film, what is going to happen at that hour and you already perceive that behind that ritual you are going to have another ritual, that is going to happen differently. People have this hope, this knowledge of certainty that it will turn out. I think it is a little like this when you are going to put some beads, you talk like this: you put that bead behind the other and then you start again, following the path of the beads, it will look like the one that is coming for me. This experience that people already have with the craft activity, I think it is a little like this. The importance that people have of knowing is that we indigenous people have a different head than the non-indigenous, because the indigenous person does not write to be able to film, he does it with his own head.

O “conhecimento da certeza do que virá” contribui para esse pensamento vinculado a partir do gesto e a outras partes que não a cabeça, o lado racional e cartesiano (comumente valorizado pela sociedade capitalista). Els Lagrou (2010, 2013, 2019)¹⁴⁶ escreve um texto fundamental para essa discussão, o “Arte ou Artefato? Agência e significado nas artes indígenas”, em que já no primeiro parágrafo a antropóloga explicita que os povos originários não compartilham da nossa mesma noção de arte e estética, tampouco possuem uma palavra ou conceito que se pareça com nossa tradição ocidental e que, na verdade, o fazer e o pensar para esses povos dá-se na contramão do que compreendemos. Mais adiante, Lagrou continua: “não é porque inexistem o conceito de estética e os valores, que o campo das artes agrega na tradição ocidental, que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza.” (LAGROU, 2019, p.27).

Nesse sentido, a aproximação desse fluxo de pensamento, a gramática de afetos compartilhados e a gramática da complementariedade (MARTINS, 2021), “nos retornos e andamentos que criam contração e expansão da terra” (Ibid., p. 210), o *download* ou o *sentipensar* que Sueli recebe, associando a experiência de fazer artesanato à experiência de fazer cinema, *colocando aquela miçanga uma atrás da outra e de novo* (e de novo e de novo e de novo... Em movimento espiralar que vai, volta, solta, pega, transforma), engendram ações ancestrais do fio condutor de modos de ver e pensar. O artista e amigo Jaider Esbell dizia que ele recebia *downloads* quando ia fazer suas obras de arte, e são muitos os exemplos de artistas

¹⁴⁶ Originalmente publicado na *Revista PROA*, nº 02, vol. 01, 2010. Mas aqui na pesquisa ele é citado a partir do livro “Performances ameríndias” (2019, Ed. Sistema Solar). O texto consta também no livro de Els Lagrou “Arte Indígena no Brasil” (Editora C/ Arte, Belo Horizonte, 2013).

indígenas que processam essa operação de realização artística por meio de um outro lugar, seja acionado pelas memórias largas ancestrais ou acionada por plantas de poder – e ambos acessos ficam armazenados dentro de alguma coisa (a bolsa? a cesta? a cuia? o espírito? a espiritualidade ancestral coletiva?), efetuando sua agência quando necessário.

Lagrou (2019), por meio de sua pesquisa voltada para a arte indígena feminina das Huni Kuin (Kaxinawa), afirma que a experiência ameríndia supõe técnicas específicas de percepção e materialização das imagens, que até então foram pouco analisadas. Ao abordar os desenhos feitos pelas mulheres Shipibo-Konibo, Luisa Elvira Belaunde (2012) enfatiza o fato de que eles surgem primeiramente, em geral, como manifestações imateriais, pois aparecem como visões (Belaunde chama atenção para o caráter sinestésico dessa experiência), antes de ganharem materialidade nos desenhos. Se, neste trabalho pretendo investigar os modos de ver, fazer e conhecer que surgem da agência das mulheres indígenas com o cinema, é preciso então que eu faça a ponte que conecta o mesmo sentido das coisas: fazer artesanato e fazer cinema. Destarte, ainda dialogando sobre essa tema com Lagrou (2019):

O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Prezam-se mais suas capacidades de diálogo, percepção e interação com seres não humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação *ex nihilo*, criação do nada. Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor do que criador vale para música, a *performance* e a fabricação de imagens visuais e palpáveis. (LAGROU, 2019, p. 32).

A memória histórica ancestral, dessa reverberação como um rádio que emana das sondas de energia e agem no corpo, assim como as batidas do coração, a miçanga passando na linha e na agulha, a taquara dando o arremate no cesto, a faca roçando na madeira para virar bichinho, a câmera caminhando com a matriarca, as mãos, os braços, os olhos – a todo momento remontando essas memórias coletivas para as construções temporais... Para Leda Martins (2019), o tempo espiralar incide diretamente na ancestralidade, por isso o pensamento ancestral é tão importante para os povos ameríndios e povos da diáspora africana – originários de suas terras. Agem com tecnologias e cartografias dos gestos que rimam com os sentimentos, são tecidos de memória, escrevem história (MARTINS, 2019, p. 210), pois

o olhar e a voz dos antepassados asseguram a existência, pois sua lembrança garante a produção da própria memória. Assim, enquanto os ancestrais de nós se lembrarem, nós ainda seremos. Nos cantos-imagens, nas imagens-canto, na dança, e ainda nas pinturas e grafias corporais são eles que ainda de nós se recordam e mantêm a permanência desejada. (MARTINS, 2019, p. 213).

Talvez por isso, o cotidiano-ritual, as histórias e a casa, como pudemos conversar nas páginas anteriores e ver em exemplos de alguns filmes, sejam tão relevantes para esse processo de significação coletivo:

Como *mise en abîme*, repicam a cultura em sua integridade e nelas o tempo espiralar que as estrutura. [...] A esses gestos, e essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pelo corpo e seus vozeados, denominei de oralitura. Os saberes da oralitura indicam a presença de um traço estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento, em suas sonoridades e vocalidades imantadas. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. Assim, todo traço de memória, seja ele inscrito como letra, como voz, gesto, corpo, grafa-se na constituição dos sujeitos como repertórios de conhecimento, como inscrição, grafias alternas do conhecimento. Nessa perspectiva podemos pensar, afinal, que não existem culturas ágrafas pois muitos povos e sociedades inscrevem, resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios de conhecimento em outros ambientes de memória, entre eles suas práticas performáticas. (MARTINS, 2019, p. 212).

E esse processo vem com essas grafias imantadas do corpo em movimento, corpos sábios e já aprendidos de alguns gestos ensinados desde muito cedo, como os gestos de fazer artesão. Desse modo, o corpo já parece ativar uma memória ancestral para lidar com fazeres que demandam uma artesanaria e mais ainda, uma presença. Seja com os olhos, as mãos, com a garganta, com ouvidos, seja com os pés. Todo corpo acaba por se tornar zona de fazer. Para Silvia Cusicanqui (2018), em *Un mundo ch'ixi es posible*, esses possíveis gestos imantados estiveram, desde o início na micropolítica, no cotidiano, na vida daquelas e daqueles que seguem habitando e construindo as fendas, as contradições, habitando e construindo o *ch'ixi*. A oralidade e as memórias dos corpos andinos são tomados para se compreender vivências e emoções que acompanham o ato de pensar em outros contextos epistemológicos:

Cusicanqui (2018) nos conta que em Aymara, pensar e conhecer podem ter dois significados: “em primeiro lugar, *lup'iña*, pensar com a cabeça clara, que vem da raiz *lupi*, luz do sol”, seria aquilo que associaríamos ao racional. O outro modo de pensar seria o *amuyt'aña*. Ele está no *chuyma*, que de acordo com a autora pode ser traduzido como coração, mas que não seria apenas isso (chama a atenção para o perigo das traduções simples e apressadas), seriam então “as entranhas superiores, que incluem o coração, mas também os pulmões e o fígado, quer dizer, as funções de absorção e purificação que nosso corpo exerce em intercâmbio com o cosmos. Poderia se dizer, então, que a respiração e a batida (do coração) constituem o ritmo dessa forma de pensar” (CUSICANQUI, 2018, p. 121). Essas outras dimensões possíveis do pensar fazem parte das “múltiplas memórias que habitam as subjetividades (pós-)coloniais em nossa zona dos Andes, e que se expressam também no terreno linguístico” (CUSICANQUI, 2018, p. 121). Os processos de dominação são, nesse sentido, formas de silenciamento sistemático não apenas do que continua a ser dito e feito, mas também de como as coisas são feitas, ditas, pensadas. As memórias de que fala Cusicanqui, assim como as identidades, não estão aprisionadas nem em algum lugar, nem em algum tempo. (LÂNES, 2019).

Pensar e conhecer, em *lup'iña*, e pensar em *amuyt'aña* – de maneira correlata ao *sentipensar* – giram ao avesso ao modo como aprendemos a pensar e a aprender. Quando Roberto Romero afirma que o cinema de Sueli Maxakali é “um cinema feito a mão, quando não mesmo de mão em mão, como a câmera de *Yãmïyhex* que se alterna, sobretudo, entre as mãos dela e do marido” (ROMERO, 2021, p. 72), ou quando ele diz que o cinema de Sueli é mais como um cesto que uma flecha, ele cria uma metáfora para algo que é vivido na prática do gesto ancestral:

Esse movimento dos pés e das mãos me remete a uma imagem recorrente nas nossas caminhadas. Durante as filmagens de *Nühü yãgmü yög hãm*, por onde passávamos, era comum ver Sueli parando, examinando ou cheirando alguma planta, trazendo consigo algumas raízes e sementes nas mãos e até mesmo carregando uma pedra imensa que encontrou nos arredores da “casa dos morcegos” (*xũñm pet*), que reconheceu como sendo a pedra utilizada pelas mulheres antigas para assar beijus e que decidiu levar consigo. Sueli, em suma, andava catando coisas pelo caminho, como tradicionalmente fazem as mulheres Tikmũ'ün em suas andanças com ou sem os homens pelos arredores da aldeia. Sou levado, então, a imaginar que assim como os cantos dos *yãmïyoxop* são “colheitas de suas expedições”, também o cinema de Sueli Maxakali pode ser visto como coleta de fragmentos da história e do cotidiano ritual Tikmũ'ün. A câmera de Sueli me parece, portanto, menos uma flecha do que um cesto, ou, melhor dizendo, uma bolsa de embaúba, como aquelas que ela mesma e suas parentes se esmeram em tecer quase diariamente, numa sofisticada trama sem nenhum nó. (ROMERO, 2021, p.74).

Em *Teko Haxy*, afirmamos também termos realizado em cinema de mão em mão, entre amigas que conversam entre si. Em uma dessas cenas em que a câmera vai de uma para a outra, literalmente, é Patri que passa o celular para as minhas mãos. É um gesto que parte dela.



Imagem 103 – Patri passa o celular para mim, no filme *Teko Haxy* – *ser imperfeita* (2018, 39 min). Fonte: *frame* do filme.

Outro ponto interessante que me alumiu sobre a conexão entre fazer artesanato e fazer filmes é que essa tarefa “fazer artesanato” é um papel social sobretudo ligado às mulheres, na maioria dos povos indígenas, portanto, pode ser que esses cestos sejam o próprio mundo, tecido de florestas, água, ar e terra, pela criadora de tudo que é também uma tecelã (LAGROU, 2019, p. 38) e possuam tanto eficácias utilitárias quanto sobrenaturais, assim como o cinema dos povos indígenas. As mulheres, ao dominar estas práticas então, podem acionar a imagem dessa tecelã de saberes, a mais velha, a *Nhandesy*, e pode ser que por isso estejam mais à vontade para mostrar suas rotinas, suas receitas, suas roças, as crianças, o autocuidado... Pois tudo está dentro desse mesmo cesto: a cultura, a cosmopolítica, os seres invisíveis, não humanos, tempo espiralar, memória larga ancestral, o corpo, o pensamento. Pode ser que elas nos mostrem outras formas de pensar e fazer cinema indígena.

O cineasta e pesquisador Guarani Nhandeva Alberto Alvares, em sua dissertação de mestrado *Um olhar guarani: o cinema na fronteira dos saberes* (2021, PPGCine-UFF), também compara a câmera e o cinema com um cesto e sua feitura:

Então, percebi a câmera como um instrumento importante para guardar o saber do movimento da memória do meu povo. No processo de construção do filme, a montagem pode ser vista como a construção de um *ajaka* (cesto). Se você não sabe trançar o cesto, não conseguirá terminá-lo. Da mesma forma o filme, se você não sabe como montar, não conseguirá finalizar. Ao retirarmos a *takuara* (bambu) da mata, retiramos dela a fibra necessária para a construção da cestaria. Da mesma forma, o filme. Ao colocarmos as filmagens na ilha de edição, retiramos o que queremos mostrar, e trançamos através dos planos de filmagem a história que será contada. (ALVARES, 2021, p. 14).

Essa tecnologia, mesmo que não seja ensinada a Alberto, o atravessa por sua ação ancestral, observação e convívio comunal, alude ao pensamento de cinema com as mãos, pois considerando, “segundo Overing (1991), nossa dificuldade ocidental de pensar a criatividade individual e autonomia pessoal juntamente com a vida e a sociedade, [...] o pensamento ocidental associa coletividade com coersão e se vê, desta maneira, obrigado a projetar o poder da criatividade para fora da sociedade” (LAGROU, 2019, p. 29). A forma de organização comunal é contrária ao processo colonial; e na dominação as mulheres indígenas são expropriadas dos lugares que ocupavam na comunidade. Quando se insere a institucionalização daquilo que as teóricas dos feminismos indígenas chamam de entroncamento do patriarcado, o encontro do patriarcado da conquista com a acentuação das diferenças dos papéis sociais entre homens e mulheres, o patriarcado ancestral (BARBOSA, 2021), inserindo os homens originários como interlocutores privilegiados e, por vezes, deslocados desses espaços e ações que as mulheres produzem. Nesta recuperação do espaço social e recuperação do espaço doméstico

com a reativação da dualidade, assim, Alberto é também tocado. A roda de artesanato coletiva entre as mulheres, as caminhadas com as amigas e a cozinha tornam-se espaços importantes de tomada de decisões, discutem-se questões cotidianas da vida, um lugar de debate para depois, no espaço público, retomar essas decisões tomadas no âmbito doméstico. A cozinha, o artesanato, as coletas como as de Sueli e o cinema podem ser também o espaço de reprodução de uma sabedoria ancestral.

É também para o cotidiano que Silvia Cusicanqui propõe olhar a partir dessa perspectiva mais “de baixo”, na qual “identidades *ch'ixi* e negociações identitárias *ch'ixi*” vão na contramão da homogeneização forçada, aquela que também se constituiu no processo de construção do Estado Plurinacional da Bolívia. A autora chama a atenção para olhar a identidade não como algo limitado em um mapa, mas como um “tecido de intercâmbios”, como um contínuo processo de devir/tornar-se, um tecido feminino que se contraporia a uma versão masculina de identidade, essencialista, moderna e multicultural, ou seja, uma identidade “como questão de minorias: o território étnico, o espaço circunscrito e cercado por fronteiras, emblematizado em símbolos e signos corporais”. (LÂNES, 2019, p. 126).

Na iconografia pré-colombiana, dentro da organização social andina, era estabelecido um ordenamento da sociedade antes da conquista dos lugares das mulheres. Neste ordenamento social, Cusicanqui (2021) explica que as mulheres andinas eram consideradas semi-deusas, exerciam um papel de privilégio e destaque. Na descrição da ordem espacial, as hierarquias que essas mulheres ocupavam eram divididas em cinco ruas, as distinguindo entre idades, prestígios e reconhecimentos: na *primera calle*, lugar de mais alta hierarquia, se encontra uma *Awacoc Warmi* (mulher tecelã), de trinta e três a cinquenta anos (CUSICANQUI, 2021, p. 35). Na segunda *calle*, viriam as mulheres acima de cinquenta anos; a terceira era ocupada pelas velhas de oitenta; e a quarta, por aquelas com alguma adversidade motora e cognitiva. As mulheres mais velhas eram inseridas em um lugar privilegiado, acompanhadas da imagem da mulher tecelã, que, com seus tecidos e bordados, produzem símbolos e signos pela continuidade do mundo – na cosmovisão andina, são as mulheres que transmitiam os conhecimentos e os ensinamentos. A função de tecedora para as mulheres indígenas da Abya Yala são, então, as que tecem e transmitem a memória ancestral e o tecido social da aldeia.

No texto de Romero (2021), ele alude a uma vizinhança sugerida por Sueli entre os cantos e o cinema, ao que, para ele, parece mesmo inseparável da ideia de movimento. Dentro dessa filosofia selvagem, o pensar não é mais como foi definido pelo capitalismo e pelo “cinema da soja” – termo cunhado por Graciela – que acreditam na monocultura do pensamento. Isto posto, o interesse e conexão provocados por Sueli sistematizam o próprio pensamento de

cinema, sobre o modo indígena, associado a um pensamento cheio, com retornos (ALVARENGA, 2019), retomadas e suas agências no mundo.

Dentro dessa bolsa de embaúba, suspeito ter começado a encontrar algumas das pistas para os modos de pensamentos visuais, catando algumas coisas pelo caminho junto com essas mulheres com quem me debrucei nesta janela, a fofocar e reter as teorias aqui evocadas. Reside uma inexistência, entre os povos indígenas, para uma distinção entre artefatos e arte, a dizer, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados. Els Lagrou (2019) nos lembra de que arte e artefato fazem parte da mesma matriz: “a imagem [ameríndia] tem sentido porque funciona e não *apesar* do fato de ter utilidade.” (LAGROU, 2019, p. 28). Nessa perspectiva, o cinema possui, já de saída, outra agência dentro do pensamento visual dos povos indígenas, uma vez que é útil (e aqui, refiro-me a um conceito de utilidade que não é o da sociedade neoliberal) e é encantado.

4.5 O que é cinema indígena?

Não vim salvar o mundo, eu quero destruir o mundo como conhecemos

– Jota Mombaça

Eu escrevo diante de todas as línguas

– Glissant

Parafraseando André Bazin, no livro *O que é Cinema?* (2018), se perguntar “o que é cinema indígena” é, em alguma medida, questionar-se do que é de fato cinema atualmente, posto que o cinema realizado por indígenas perturba, desmancha (BELISÁRIO, 2018) e reencanta o próprio cinema, como vimos anteriormente. Desde outro corpo celeste, Bazin ao discorrer sobre alguns filmes de viagem, de expedição e de exploração nos anos 1950, ao narrar sua extasiante experiência com o filme *Kon Tiki* (de Thor Heyerdahl, 1950), um filme como as ruínas, nas palavras do autor: “cujas poucas pedras gastam para reerguer prédios e esculturas desaparecidas, as imagens que nos são apresentadas são o vestígio de uma obra virtual com a qual não ousamos sonhar” (BAZIN, 2018, p. 56). É uma obra de baixo orçamento e com as imagens ruins (STEYERL, 2015), de um tubarão que se aproxima a um pequeno barco, onde estão aqueles que filmam, Bazin lança uma resposta fácil para seu êxtase: “o que nos interessa não é tanto a fotografia do tubarão, mas antes a fotografia do perigo.” (BAZIN, 2018, p. 58). Por

isso, não importa o orçamento de produção do filme ou a qualidade das imagens, para ele: a beleza da imagem não está exatamente na imagem, mas em como foi filmada. Bazin nos conduz então a uma vivência fílmica em que a imagem está embebida pela experiência e mesmo em ruínas, são vestígios de algo que não acessamos. Por algumas vezes imaginei como seriam as críticas e o visionamento de Bazin aos filmes indígenas, acredito que esse seria um encontro muito bonito.

Ao tentar aproximar o cinema indígena de Bazin, uma operação que talvez possa parecer sem cabimento no primeiro momento, procuro evidenciar essa sensação que a imagem causa, ou seja, aquilo que não está dado, fruto da experiência de quem filma e da espectadora. Neste capítulo, trago especulações e muito a desenvolver porque é uma parte etnofilosófica e metafísica da pesquisa, que dá base às discussões dos capítulos anteriores. Encontramos e constrangemos a nós mesmas/os, não indígenas, *através* das imagens que o cinema indígena revela, somos criadas/os com ideias de futuro, presente e passado num tempo em linha reta, sem compreensão de direitos não humanos e com espelhos obtusos de progresso, sonhos de consumo e individualismos liberais. Precisamos desaprender para aprender de outro jeito. A partir dessas especulações, pergunto: o que o cinema indígena pode devolver para nós? Como veremos adiante, esse tópico diz mais sobre nós que sobre elas, pois existe aquilo do que nunca acessaremos, algo que nos escapa.

A curadora e pesquisadora de ascendência Ngulumapu/Mapuche, Amália Córdova, enuncia que o cinema indígena se afasta da antropologia e se afasta do cinema ocidental, ocupando um não-lugar.¹⁴⁷ Ocupar esse não-lugar, segundo a autora, é favorável em virtude da autonomia que esse estado propicia e, assim, sua capacidade não limitante nesse processo de fazer cinema. Acredito que dentro desse não-lugar, mora muito da potência desse cinema que se transmuta em vários, seja perante as perspectivas pluriétnicas, seja em aspectos não humanos como em bichos e plantas, acionados pelas divindades. Essa zona de cinza, composta de manchas contraditórias e que não assume uma homogeneidade, é o que Cusicanqui (2018) recupera como a utopia *ch'ixi*, repensando a potência metafórica da linguagem para poder pensar de novo a realidade. No caso do cinema indígena, as metáforas não são metáforas, são a

¹⁴⁷ Essa perspectiva formulada por Amália, foi apresentada durante o “Encontro ancestralidade e imagem” que tivemos no decurso da disciplina que ministrei no estágio docência: “Imagens insurgentes para outros mundos possíveis: linguagens e estéticas Ameríndias” Encontro ancestralidade e imagem disponível em: <
https://www.youtube.com/watch?v=ejni2hBhYI4&list=PL9ZJliupmHOa3FdRgkw7dN_0zh76e42C8&index=6&t=3s >

Para acessar todos os encontros da disciplina, o link é este aqui:

https://www.youtube.com/playlist?list=PL9ZJliupmHOa3FdRgkw7dN_0zh76e42C8

própria vida. Quando formulo sobre os cinemas que observei junto aos filmes e às diretoras, como cinema de cheiro, cinema imperfeito, cinema de roça, cinema de cura, cinema ritual, cinema de escuta, cine-maniva (BERNSTEIN, 2019), cinema que desmancha (BELISÁRIO, 2018) ou outras nomenclaturas do tipo, não são apenas metáforas e tampouco são modos de buscar uma síntese. São, sobretudo, conforme a epistemologia *ch'ix*, “trabalhar com e na contradição, de desenvolvê-la, na medida em que a síntese é o desejo de retorno ao Uno” (CUSICANQUI, p. 83), ou seja, pensar o cinema indígena e criar o cinema indígena é agir em comunidade, sentir (e sentir-se) múltiplo dentro e fora dessa cesta pluriversa e pensar as imagens polifônicas (onde as vozes cosmopolíticas atuam). Tais operações fazem parte do dia-a-dia da vida, são o modo de ser, não desempenham como um significante descolado do que são as imagens. Como então elas funcionam?

Em uma possível tradução da palavra *ch'ixi* para o português, chegamos à zona de cinza. Cusicanqui (2018) propõe olharmos com atenção para esse cinzento, pois, se de longe enxergamos um único tom cinza, ao nos aproximarmos, notamos que essa massa é feita de pontos de cores puras e agônicas, são manchas brancas e manchas pretas entrelaçadas (àquele algo que nos escapa). Para o povo Aymara, o *ch'ixi* está presente como tecido ou marca corporal, ele distingue certas figuras ou entidades “nas quais se manifesta a potência de atravessar fronteiras e encarnar polos opostos de maneira reverberante” (CUSICANQUI, 2018, p. 79). Do encontro da autora com o escultor Aymara Victor Zapana e suas pedras, brota o exemplo da explicação de *ch'ixi*. Das pedras saem animais poderosos, porque indeterminados, porque não são brancos, nem negros; as entidades *ch'ixis* são poderosas porque são as duas coisas ao mesmo tempo – é possível coexistir dentro do mesmo cesto e isso talvez seja o que os modos de pensar indígenas nos devolvam. A epistemologia *ch'ixi* me aciona muito a opacidade em Édouard Glissant (2021), como explica Jota Mombaça (2020) sobre esse algo que não é singular, uno e sem transparência:

Édouard Glissant (1928-2011), no capítulo “For Opacity” [Pela opacidade] de seu *Poetics of Relation* [Poéticas da relação] (1990), recorda-nos que “a diferença em si mesma pode ainda lograr reduzir as coisas ao domínio do Transparente”, que é, por sua vez, uma das bases fundamentais da compreensão Ocidental de Entendimento. Ele prossegue: “Aceitar não apenas o direito à diferença, mas, indo além, aceitar também o direito à opacidade, que não é um cercado dentro de uma autarquia impenetrável, mas subsistência dentro de uma singularidade irreduzível. Opacidades podem coexistir e convergir, tecendo tecidos”. O direito à opacidade é pensado, então, como uma condição de relacionalidade, e não como um intervalo na relação. Como afirmação de uma poética relacional, a opacidade engendra um território ético generativo de diferenças que se manifestam fora do cativo da compreensão, mais além do cercado do inteligível, à sombra dos regimes de representação e registros de representatividade. (MOMBAÇA, 2020, p.11).

Aproximo a filosofia do conhecimento *ch'ixi* e a opacidade em Glissant ao que nos escapa, pois são conceitos que também habitam esses espaços de não-lugares, da potencialidade do inominável, do que não se define, sempre se transforma e *entrevê* – como a fumaça do *pytenguá* (cachimbo) que cura e transforma, e deixa a fumaça como uma sutil cortina. Para o cineasta Guarani Nhandewa Alberto Alvares, o fazer cinema também é como fumar *pytenguá* (cachimbo), a fumaça que sai da *câmera-pytenguá* vai delimitando a matéria, curando e protegendo. Limpa as primeiras frutas da estação, tira as energias ruins e protege os corpos, consagra. Um banho de fumaça, como nesta cena do filme *As bicicletas de Nhanderu* (2011) e *KUNHANGUE – Universo de um Novo Mundo* (2020):



Imagem 104 - Cenas do filme *As Bicicletas de Nhanderu* (2011), de Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Ariel Ortega, Vicent Carelli e Ernesto de Carvalho, que ilustram o papel da mulher em *mise-en-scènes*. Fonte: *frame* do filme.



Imagens 105 e 106 – Cenas do filme *KUNHANGUE – Universo de um Novo Mundo* (2020, 21 min), de Graciela Guarani. Fonte: *frames* do filme.

A fumaça e o cachimbo são imagens-gestos recorrentes nos filmes indígenas. Nesse encantamento, Alberto traduz seu cinema como *pytenguá*, na fumaça que desenha o mutável, delimita a matéria, cura, consagra e limpa o que por ventura há de ruim. Eu não posso ver o que a outra está vendo, há algo de incontornável nisso porque nunca vou acessar a perspectiva da outra, posso produzir traduções para o que o cinema indígena opera e acessa, mas tudo será parcial, com uma parcela de equívoco. No episódio três da websérie *Sentir, pensar e agir* com Flor¹⁴⁸, no início da nossa conversa, há o resquício do que foi nossa cerimônia do fogo, com a fumaça Flor conversa: “*La energia segue trabajando, se vá lejos y se vá cerca. Siegue Limpiando, tu cuerpo segue trabajando*”.¹⁴⁹ A fumaça é essa energia que chega longe e chega perto, atuando na cura.

É nessa impossibilidade que habita a opacidade, e reconhecer as estratégias de opacidade desse cinema é perseguir esses rastros e segredos por meio dos filmes e seus gestos disruptivos que jogam o filme para fora, fora do peito e fora da aldeia. Na busca dessa compreensão, ou melhor, na busca dessa possibilidade de aprender de outro jeito as relações tecidas no interior das cenas, os enquadramentos, as montagens, os sons, os temas, performances nos quadros e nos encontros (que são também confrontos – já que coexistem na diferença intransponível) em ato de fabulação, a fumaça opaca deságua na ideia e me proponho a manusear algumas dessas camadas, até onde consigo, sem esperar respostas. Voltemos à pergunta deste tópico. Em vez de pensar o que é, proponho pensar como funciona o que se filma, como se filma e quem filma. Portanto, para fins de evitar frustração, de antemão te digo, leitora, que essa é uma pergunta sem resposta e esta pesquisa tampouco pretende respondê-la.

Há pensamentos que não estão preocupados com a origem de nada, o início, ou possuem consciência direta do que se está fazendo. Assim, há um duplo, entre o que se *sentipensa* e o que se tem como obra fílmica. É uma ironia pois, ao mesmo tempo em que é necessário deixar explícito o marcador indígena para que se consiga visibilidade em pautas políticas, sociais e culturais, é também necessário entender que cinema indígena é cinema. Não dizemos cinema de branco, por exemplo. Dizemos até “cinema africano” e já acionamos um outro marcador para categorizar aquilo que foge ao padrão do cinema,

¹⁴⁸ Episódio disponível no link: < <https://www.youtube.com/watch?v=XWaeFG7zYDY&t=5s> > Acessado em 16 de Março de 2023.

¹⁴⁹ Em tradução nossa: a energia continua trabalhando, vai longe e vai perto. Continue limpando, seu corpo continua trabalhando.

entendido como aspecto eurocêntrico e heteropatriarcal, criado de uma forma hegemônica. A produção indígena é tão diversa quanto seus povos, línguas e tradições específicas, tentar encontrar uma homogeneidade e, nessa produção, inseri-la em formatos estéticos e teóricos, classificando-a como “cinema indígena”, é impensável e até mesmo uma ilusão (MARIN; MORGADO, 2016). Nas conversas que tive com as cineastas para a ontologia desta tese, Graci Guarani¹⁵⁰ me disse:

O cinema indígena hoje ele é cinema. Ele não é só indígena, as pessoas gostam muito de colocar a gente num lugarzinho para a gente não sair dali e não incomodar a universalidade desse cinema. A gente mexe com a estrutura que é uma estrutura opressora, o cinema que a gente faz é revolucionário, é contra tudo, é capaz de repensar os valores da construção das imagens, não só da gente, mas das classes que estão subjugadas e sofrem igual a nós, indígenas, por quem está no poder e cria esse tal de cinema universal e a imagem universal. Então para mim, hoje, o cinema feito pelos povos indígenas – e eu não vou nichar o que é cinema indígena – ele vem com essa pegada política revolucionária de contrapor o sistema porque ele tem uma influência muito grande nas pessoas.

As pessoas passam a ver determinada coisa ou objeto a partir dele e normalizam o que nem sempre é o certo, o real. A gente nunca está na forma condizente com a nossa realidade, porque a gente nunca está nesse espaço onde vai ter toda essa visibilidade e agora que estamos começando a querer chegar junto para poder construir – desconstruindo primeiro essa imagem que foi criada e construir uma realidade que chegue próximo da nossa e que abarque as nossas vivências. A gente não descende dessa academia que tem o estrangeirismo como exemplo, não pegamos nada dessa academia pra fazer nossas histórias, porque não cabe, apesar da gente conhecer, por exemplo, os arcos dramáticos. Mas

¹⁵⁰ Nossa conversa foi realizada de forma presencial, dia na cidade de São Paulo. Graciela estava na cidade para filmar partes do especial da TV Globo “Falas da Terra”: <https://globoplay.globo.com/falas-da-terra/t/csJKrFq2qh/>. Acesado em 5 de fevereiro de 2022.

na prática a gente não usa porque não cabe, é outra maneira de ver e de sentir as imagens, de construir. Temos um tempo diferente também, acho que a maior diferença é isso, a gente constrói de acordo com as nossas vivências sem muito regradar. “Ah, tem que ser assim porque o diretor quer uma imagem *contraplongée*”, para gente é filmar de cima embaixo, não tem muita nomenclatura de seguir o que a academia propõe. Essas coisas fazem parte de uma história que não é nossa, é de um ocidentalismo que também é muito distante até do Brasil e que é perpetuada até hoje.

É uma forma nossa de ver. Claro que nós vamos ter algumas negociações, as pessoas, os parentes que já conhecem o cinema não vão seguir a risca, elas veem o exemplo que deu certo em composição, enquadramento: “vai ficar legal isso”, mas a gente não usa tudo, nós vemos o que soma, o que positiva, mas sem levar ao pé da letra as normas e formas de fazer. Quando eu aprendi a usar a câmera, aprendi assim direitinho como a academia ensina: os planos, a história do cinema, mas utilizávamos muito pouco. Nas oficinas usávamos mais o nosso conhecimento. A própria luz que a gente conhece pelos horários, a gente entendia e absorvia muito a partir do nosso cotidiano. Nós utilizávamos um pouco do que aprendíamos junto com que víamos no nosso dia-a-dia.

O processo de fazer cinema autônomo de Graci e seu companheiro, Alexandre Pankararu, atuantes na produtora que possuem juntas, a “Olhar da Alma Filmes”¹⁵¹, cria um cinema da diversidade contra um “cinema da soja”, formulando uma característica única do olhar do dia-a-dia, de dentro para fora, através do conhecimento da própria luz, do conhecimento pela escuta do sol, seguindo o tempo dos pássaros (ALVARES, 2018, p. 15) e das lideranças, para fazer planos em que os segredos são mantidos e a cosmologia esteja em movimento. O “cinema da soja”, termo cunhado por Graci, é este que acredita

¹⁵¹ Como o próprio nome da produtora diz, que vem da alma, do *sentipensar*.

na monocultura do pensamento.¹⁵² Essas outras elucubrações de pensamento visual nos abrem possibilidades de existir de vários jeitos, assim como as diversas maneiras de fazer roteiros cinematográficos que não sejam aqueles que o cinema industrial instaurou como roteiro. É possível haver negociação com as personagens e um planejamento filmico que não seja este ensinado na academia e não enquadrado nessa lógica de produção industrial, respeitando o tempo e as espiritualidades. Michele Kaiowá e Vanuzia Bonfim Pataxó também me contaram¹⁵³ um pouco sobre essa diferença. Para Michele:

Na ficção, no cinema carioca, você faz roteiro e procura os melhores equipamentos. Aprendi muito com não indígenas sobre cinema, mas cinema indígena é sem roteiro. No nosso cinema, você pode fazer certinho roteiro, mas aí no dia de gravação a personagem desiste de filmar, não está inspirada ou passou mal, aí mudamos o roteiro e está tudo bem não dar certo, não temos a obrigação com o que tínhamos planejado antes.

Já Vanuzia me disse:

O cinema ocidental já vem com a proposta pronta e o cinema indígena vai acontecendo. Muitas vezes a gente faz um roteiro e acontece tudo diferente. Às vezes a pessoa vai contar uma história, mas fala sobre outras coisas ou conta outras histórias e aí na hora que você desliga a câmera é que ela fala a história que você queria. Depois a gente vê o que vai usar ou não. Não estávamos planejando fazer um filme das mulheres quando filmamos a *A Aldeia Mãe Barra Velha e as mães da aldeia* (2013), a gente saía filmando e quando sentamos para organizar o filme, reparamos que tudo girava em torno das mulheres e tudo o que achamos que era importante fazer a gente fez. As imagens nasceram. Nesse filme eu até pensei em roteiro, só que quando chegamos para filmar foi totalmente diferente. É bom a gente

¹⁵² Este conceito “cinema da diversidade contra um cinema da soja” será melhor abordado no Capítulo 5.

¹⁵³ Conversei com Michele via áudios de whatsapp e com Vanuzia por vídeo-chamada via Google Meet em 2021.

planejar, mas em uma comunidade indígena isso fica muito difícil. Os acontecimentos são no tempo das personagens, não é nada no nosso tempo. Eu não tenho como dirigir uma cena como o cinema ocidental faz, por exemplo, muitas vezes a gente vai fazer uma pergunta e a pessoa responde a pergunta e outras vezes nem responde, a personagem conta outra história que você não estava nem querendo ouvir ou saber, por isso nosso cinema é algo que acontece.

As três cineastas enfatizam bastante sobre o filme que vai acontecendo junto com a vida. Estão abertas às imprevisibilidades, aos erros, ao que não dá certo, à imperfeição. E mais, abertas a incorporar tudo isso no processo de criação dos filmes. De acordo com as inspirações e as ações orquestradas pelas cosmologias, contar outras histórias, com outras abordagens narrativas que fogem ao esquema aristotélico, clássico narrativo. A organização da narrativa é oral e torna-se um ato de contar histórias que vai se configurando em cada cosmovisão.

Por um cinema mais artesanal, como disse Sueli Maxakali, aproximando o ato de filmar com o ato de fazer artesanato. O trabalho é dividido de outra forma, não há hierarquização e sistematização de equipes, as pessoas envolvidas nos processos assumem múltiplas funções e o cinema é pensado de outro lugar, um cinema multiverso. Talvez seja essa luz que o cinema indígena nos lance, de fato, pela existência de várias formas de pensar e produzir cinema, uma cultura visual desde outro modo de pensar. Com processos e conhecimentos a partir das vivências, como aspectos importantes para fazer um cinema junto (com humanos e não humanos): “nós indígenas acabamos adquirindo uma característica única de fazer cinema porque é um olhar do dia-a-dia. Um olhar de uma luz diferenciada porque nós somos conhecedores de onde o sol nasce, de onde o sol se põe e qual local de nossa aldeia que tem uma iluminação” (trecho da fala Alexandre Pankararu, no filme *My Blood is Red* – 2020 – do minuto 29:48 ao minuto 30:11).

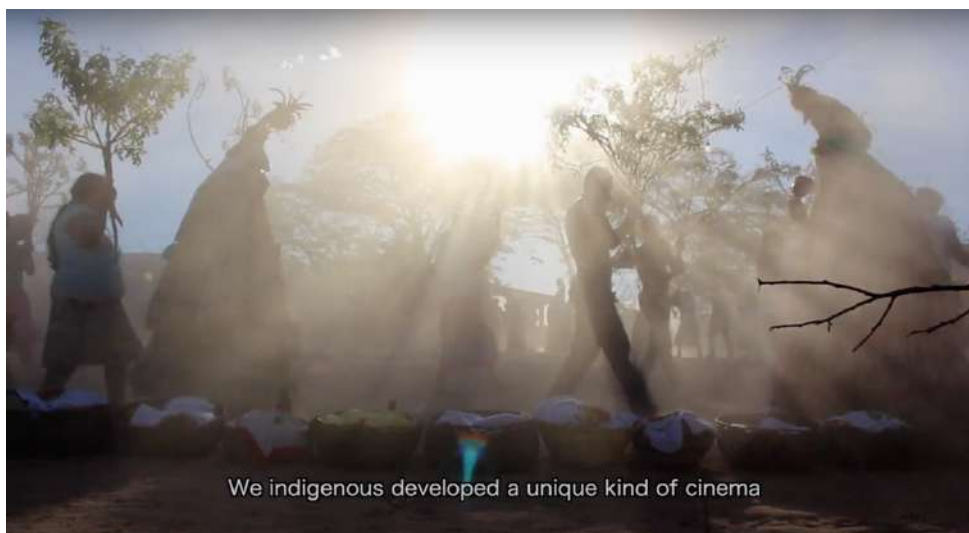


Imagem 107 – Cenas do filme *Meu Sangue É Vermelho* (2020, 86 min), de Graciela Guarani e Thiago Dezan. Fonte: *frames* do filme

Na ocasião em que o cineasta Alberto Alvares estava aprendendo a filmar – aprendizado que ele relata em seu Trabalho de Conclusão de Curso *Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história* (UFMG, 2018) e mais tarde, em sua dissertação de mestrado, seu primeiro personagem foi o líder espiritual e uma das lideranças mais velhas Guarani, o *xeramoin* (avô ou pessoa mais velha, ancião) Alcindo Moreira, que passou a ser também seu professor em como filmar. Alcindo mostrava a Alberto como ele deveria filmar, posicionar a câmera e como o cineasta deveria escutar o que a luz tinha a dizer:

O *xeramoi* passou a ser o meu professor de filmagem, me mostrando como eu poderia filmar ele e de qual lado deveria me posicionar com a câmera para filmar melhor. Fazia diferentes planos para a filmagem, sem eu ter noção de qual plano que estava usando para enquadrar as imagens. Aprendi a filmar praticando, usando a câmera enquanto estava na aldeia. Onde o *xeramoin* Alcindo iam eu e câmera, acompanhávamos ele em seus afazeres na aldeia. [...] Em uma de nossas caminhadas para o roçado, estava filmando contra luz e o *xeramoin* me falou que se eu continuasse filmando assim, a luz do Sol na lente ia queimar a câmera. Naquele dia pensei melhor sobre o lugar da imagem, e do enquadramento que deveria fazer. Percebi que deveria estar mais atento com relação à questão da luz. Foi então que eu comecei a perceber que meu sonho de produzir um filme estava se tornando realidade. (ALVARES, 2018, p. 16-17)

Como em quase todo processo de aprendizagem, o relato de Alberto nos mostra as etapas de criação vividas na prática, um amadurecimento na e da prática fílmica. Enquanto o cineasta faz filmes, ele também se faz, em estado contínuo de se inventar e a ser inventado, em preparação e transformação. Durante o “Encontro Cinema Guarani e

Sonho”¹⁵⁴ com Alberto e o Coletivo Mbyá Guarani de Cinema¹⁵⁵, na disciplina que ministrei no estágio docência, o cineasta Ariel Ortega nos disse que o cinema indígena é e está em transformação.

Nessa atividade em constante fabricação, “ser cineasta” na trajetória de Patrícia, conforme minha pesquisa de mestrado, revelou-se mais como um estado em permanente transição, ou seja, um aprendizado a cada filme, festival, prêmio, debate, e, principalmente, um aprendizado conquistado na realização de seu primeiro filme como diretora.¹⁵⁶ Logo, o que essas cineastas Guarani nos dizem é que não se “é” cineasta, “torna-se” cineasta, a cada experiência de apreender mais a respeito de seu processo criativo, imagético e ontológico. Concomitantemente a esse aprendizado contínuo, o processo de fazer filmes e fazer-se não se instaura uno, mas coletivo. A elaboração pedagógica coletiva da transformação não se apresenta apenas nos filmes, senão também no próprio modo de ser indígena. Reafirmar essas práticas nas imagens traz um jogo entre a articulação das subjetividades nas coletividades e entre o fortalecimento como povo – visto que tanto os filmes quanto ser cineasta produzem agências dentro de cada aldeia.

Dados a títulos, é uma ironia para nós não indígenas, o termo “cineasta” ser apropriado para essas pessoas que se formam em uma oficina de cinema de duas semanas e não com uma faculdade, um curso técnico ou com a validação de filmes já realizados, exibidos em algum grande festival, herdeiras, bem relacionadas com filmes de alto orçamento ou uma carreira consolidada. Esta é uma nomeação com viés político. Certa vez, Vicent Carelli me disse que a escolha de nomear como cineastas as primeiras pessoas formadas nas oficinas de cinema do Vídeo Nas Aldeias foi para justamente cutucar essa categoria. Pode ter sido a partir dessa escolha do projeto, em nomear como cineastas indígenas as participantes das primeiras oficinas de cinema do VNA, nos anos 1990, que o termo tenha se difundindo e consolidado para ser usado no Brasil. Para a perturbação desse trabalho “ser cineasta”, como um papel político do incômodo a fim de que possamos

¹⁵⁴ Encontro “Cinema Guarani e Sonho com Alberto Alvares e Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema”. Acessível em:

https://www.youtube.com/watch?v=apEziBGO838&list=PL9ZJliupmHOa3FdRgkw7dN_0zh76e42C8&index=3&t=5s.

¹⁵⁵ O Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema foi criado em 2008, depois da primeira oficina do VNA, atualmente fazem parte: Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Ariel Kuaray Ortega, Aldo Ferreira e Leo Ortega. Filmografia: *Bicicletas de Nhanderu*, 2011, 45 min; *Desterro Guarani*, 2011, 38 min; *Tava: Um Casa de Pedra*, 2012, 78 min; *Mbya-Mirim*, 2013, 22 min; *No caminho com Mario*, 2014, 20 min; *Nossos espíritos seguem chegando - Nhe'ẽ kuery jogueru teri*, 2021, 15 min.

¹⁵⁶ O filme-processo *Pará Reté*, ainda inacabado.

acionar e repensar práticas e reflexões sobre “ser cineasta” no Brasil, sobre cinema e sobre quem pode produzir cultura visual (e também filme “bom”, filme “culto”, etc).

Nesse contexto, é relevante entender que cinema é esse do qual se fala, qual lugar as cineastas indígenas ocupam na produção cinematográfica atual e de qual cinema indígena trato aqui. Há filmes que ficam dentro da própria aldeia e cumprem seu papel final (internamente), enquanto outros são para além dela, visando à participação no circuito externo de festivais e exposições. Não existe uma classificação em vídeo ou cinema dentro da produção indígena. Logo, as produções aqui tratadas extrapolaram a aldeia indígena e o âmbito privado. Por um lado, o cinema indígena começou com o vídeo por sua facilidade técnica e pelo modo de produção aproximar-se do vídeo popular, não muito preocupado com Cinema (com “C” maiúsculo). A partir dos anos 2000, essa fronteira entre cinema e vídeo perde sentido e passa a ser, sobretudo, uma questão de distinção social – que festivais acolhem, quem vê vídeo/quem vê cinema. Carelli (2011, p. 49) não nos deixa esquecer que, “quando os filmes rompem o cerco da distribuição para os ‘amigos dos índios’ e ganham reconhecimento e difusão num espaço mais amplo no cenário audiovisual brasileiro, estes sentimentos conflitantes¹⁵⁷ vem à tona com clareza”.

As autoras Nadja Marin e Paula Morgado (2016), pensando nas narrativas fílmicas indígenas, indagam se existiria um “cinema indígena brasileiro” e se essa nomeação não teria mais sentido ontológico para outras pessoas e fins – no caso, para não indígenas – do que para as próprias indígenas. Ou seja, para quem essa nomeação faz sentido de fato? De acordo com as autoras: “as condições até aqui levantas nos levam a refletir sobre a obsessão em qualificar de ‘cinema indígena’ o que para os povos indígenas não se coloca como uma preocupação ontológica, mas resultado de mais um processo de enfrentamento político e cultural com a sociedade envolvente.” (MARIN; MORGADO, 2016, p. 101). Nesse sentido, a nomeação dá-se por aquilo que atravessa ontologicamente o que está por trás do ato de filmar, quem filma e o que se filma, marcando essa diferença primordial com o cinema não indígena para além das técnicas formais.

Amália Córdova, no artigo “Estéticas Enraizadas: aproximações ao vídeo indígena na América Latina” (2015), acrescenta que “os debates sobre o vídeo indígena, afinal,

¹⁵⁷ Sentimentos acerca das representações equivocadas das/dos indígenas e da idealização e classificação em “aqueles que são” e os que “não são mais índios”.

tratam mais das expectativas geradas por esse termo e de quem se beneficia dele” (CORDOVA, 2015, p. 152). A pesquisadora e curadora continua:

Esta definição está endereçada ao universo não indígena e evidencia a opacidade sobre o que se entende como cinema e vídeo indígena. Nesse caso, são apresentados principalmente como processos que se distinguem pelas boas práticas (consulta, trato e representação respeitosa dos povos indígenas), ressaltando a atuação e a voz desses povos nas obras e minimizando a importância de especificações técnicas ou papéis específicos na produção. (CORDOVA, 2015, p. 152).

Neste mesmo momento do artigo, Córdova investiga as primeiras aparições do termo “vídeo indígena” (dentro de um item chamado “Debulhando o vídeo indígena”, o que me chama a atenção pois debulhar é também um gesto com as mãos, de quem debulha milho, por exemplo, para cozinhar ou fazer alguma bebida fermentada, “coisa de mulher” – aspecto em relação para esta pesquisa). Amália enuncia que a rede de organizações de cinema e vídeo indígena junto a Coordenadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI) publicou sua própria definição (coletiva e anônima) de vídeo indígena:

Para as organizações e os indivíduos que compõem o CLACPI, o cinema e/ou vídeo indígena inclui obras, e seus diretores e cineastas, que têm o firme compromisso de dar voz e visão digna ao conhecimento, cultura, projetos, reivindicações, conquistas e lutas dos povos indígenas. Está também implícita a ideia de que este tipo de cinema e vídeo requer um alto grau de sensibilidade e a participação ativa das pessoas que aparecem na tela. Dito de outro modo, o cinema e vídeo indígena tentam utilizar esta poderosa ferramenta para fomentar a autoexpressão e fortalecer o desenvolvimento dos povos indígenas. (CLACPI, 2009 apud CORDOVA, 2015, p. 152).

Para tentar explicar essa nomeação, parto do processo de etnogênese¹⁵⁸ por meio da sensibilização audiovisual que encontra respaldo na maneira de se articular cosmopoliticamente com o mundo – já que o audiovisual contribui para a propagação de

¹⁵⁸ De acordo com José Maurício Arruti (2006): “acompanhando essa inflexão interpretativa, o termo etnogênese deveria dirigir nossa atenção não para a ‘invenção das tradições’ em si mesmas, como em geral acontece, mas para os mecanismos sociais que permitem um determinado grupo social estabelecer o descontínuo onde aparentemente só existia a continuidade. Como na definição de grupo étnico, a ‘invenção cultural’ não é desimportante para a análise da etnogênese, só não é o teoricamente mais relevante. No seu lugar, importa compreender as razões, os meios e os processos que permitem um determinado agregado qualquer se instituir como grupo, ao reivindicar para si o reconhecimento de uma diferença em meio à indiferença, ao instituir uma fronteira onde antes só se postulava contiguidade e homogeneidade. Se o etnocídio é o extermínio sistemático de um estilo de vida, a etnogênese, em oposição a ele, é a construção de uma autoconsciência e de uma identidade coletiva contra uma ação de desrespeito (em geral produzida pelo Estado nacional), com vistas ao reconhecimento e à conquista de objetivos coletivos.”

falas, gestos, mitos e histórias dessas sociedades ágrafas, bem como para o controle sobre as suas autoimagens, atreladas ao combate às imagens estereotipadas que foram e são construídas por não indígenas. Ainda de acordo com as autoras:

Uma das formas de confronto e marcador privilegiado das diferenças interétnicas é o ritual e o modo como ele é interpretado localmente. Não é à toa que muitos deles, e os mitos que os fundamentam, transformam-se em potentes argumentos fílmicos.¹⁵⁹ Nesse sentido, os filmes resultam de um longo movimento de etnicidade: sob o prisma dos grupos indígenas, resultam o forjamento de uma indianidade na busca por seus direitos; e na perspectiva de quem vai ao encontro deles, os filmes são meios potentes de comunicação para melhor compreendê-los. [...] Como Barbara Glowczewski (1992, 2012, 2015) chama a atenção, não se trata unicamente de entender o contexto político capaz de criar novas condições de comunicação, mas compreender que as escolhas, as tomadas de decisão e as atitudes empreendidas pelas sociedades indígenas dependem também de suas posturas cosmopolíticas e dos mapas filosóficos que as norteiam. (MARIN; MORGADO, 2016, p. 101-102).

O primeiro encontro aberto da disciplina do meu estágio docência foi “Demarcar a tela, com ASCURI e a Olhar da Alma Filmes”¹⁶⁰, na conversa, Graci disse que aprendeu muitas coisas da cultura, montando os cantos na língua e ouvindo aos mais velhos. Nos primeiros dias do trabalho de campo para o mestrado, em julho de 2015, enquanto caminhávamos pelas ruínas de São Miguel das Missões, Patrícia me disse que sua relação com a TAVA¹⁶¹ mudou durante a pesquisa e filmagem do longa *TAVA, A casa de pedra*

¹⁵⁹ No texto, as autoras marcam a seguinte nota de rodapé que contribui para este pensamento: “os exemplos de filmes nesse sentido são diversos. O vídeo *Bimi: mestra de kenes* (2009), de Zezinho Yube, ostra como os *kenes* – desenhos e grafismos utilizados em roupas e ornamentos – pelos Kaxinawá – não são simplesmente aprendidos pelas mulheres, as quais devem fazer uma preparação com plantas para conseguirem visualizar os desenhos e assim aprenderem a partir dessas visões. Outros exemplos nesse sentido são os filmes *O cheiro de pequi* (2010), da etnia Kuikuro, *A história do monstro Khatipy* (2009), dos Kisedjê, *Moyngo, o sonho da Maragareum* (2000), dos índios Ikpeng, entre outros”. (MARIN; MORGADO, 2016, p. 101-102). Ressalto ainda filmes recentes como *Kaapora, o chamado das matas* (2020), de Olinda Muniz Silva Wanderley Tupinambá; *Mâtânãg, A Encantada* (2019), de Shawara Maxakali, Charles Bicalho; *Yãmiyhex: As Mulheres s-Espírito* (2019) de Sueli Maxakali e Isael Maxakali, *Awãkã Upã Amesca* (2020) de Vanessa Pataxó, Bruna Pataxó, Andressa Pataxó; e *JEROKY GWASU – Grande Canto*, de Michele Perito Concianza Kaiowá.

¹⁶⁰ Encontro “Demarcar a tela com ASCURI e a Olhar da Alma Filmes” pode ser visto aqui: https://www.youtube.com/watch?v=XSIL2bNsc5M&list=PL9ZJliupmHOa3FdRgkw7dN_0zh76e42C8&index=1&t=1s

¹⁶¹ Em 2007, o Iphan realizou o Inventário de Referências Culturais Comunidade Mbyá-Guarani (INRC), projeto que ocasionou o convite ao VNA, para realizar uma oficina na aldeia Ko'enju. Nessa oficina foi produzido, junto com o recém-criado Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, o filme TAVA, a casa de pedra. Em 2014, o Sítio Arqueológico São Miguel Arcanjo foi registrado como Patrimônio Cultural Imaterial, Lugar de Referência Mbyá-Guarani, renomeado pela etnia de TAVA. Entretanto, os relatos das/dos Mbyá diferenciam-se substancialmente da forma como os guias de turismo descrevem esse espaço para turistas e visitantes. O passeio turístico pelas ruínas é repleto de referências aos indígenas: “doceis”, “tranquilos”, “tímidos”, “amigos dos Jesuítas”. Na história contada pelos guias turísticos – brancos – sobre a construção do local, em momento algum é mencionada a força do trabalho escravo dos Guarani, tampouco as obras de arte ali existentes feitas pelos indígenas, como as imagens sacras. A história é

(2012), que codirigiu junto ao Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. Segundo ela, antes de pesquisar sobre a história daquele lugar não dava muita importância ao seu significado, mas, após se aprofundar na memória coletiva das ruínas para a realização do filme, pôde compreender e valorizar aquele espaço e a relação dele com seus antepassados. Sua obra fílmica contribuiu para o conhecimento de sua própria cultura e, com isso, para seu “autoconhecimento” e descoberta como autora de sua própria história, uma pessoa capaz de fazer uma ação, transformar a história narrada até ali sobre as missões jesuíticas e seu povo. Já para Natuyu Txicão: “as novas gerações assistem e sabem o que aconteceu antigamente. As mudanças que aconteceram, as novas gerações aprendem como era e continuam a cultura. Isso que me motivou a fazer cinema”. Ainda segundo Patrícia, ela usa a câmera para também “pensar e refletir sobre a nossa própria história” (PINHEIRO, 2017, p. 52) – história que transmite em sala de aula como professora e em seus filmes, duas atividades que estão muito atreladas para ela: ensina-se, aprende-se e aprende-se. Cada imagem feita por Patrícia revela seu *nhadereko* (“modo de ser”):

Para pensar e refletir sobre a nossa própria história. E assim, quebrar um pouco aquelas coisas-ruins que a gente escuta por aí das pessoas ignorantes que falam com seus comentários ou críticas preconceituosas quando a questão é indígena. Uma ideia que a maioria dos não indígenas tem sobre NÓS é que o índio é uma coisa só, compartilhando a mesma cultura, as mesmas crenças, a mesma língua, enfim... E aí vem estas frases mais famosas... “ainda são” e os que “não são mais”, “muita terra para pouco índio”, “índio verdadeiro”, “o índio sem roupa, na selva, em plena harmonia com a natureza”, o “índio autêntico” é o índio de papel da carta do Caminha. Essa imagem foi CONGELADA, na cabeça dessas pessoas e, quando o índio não se enquadra nessa imagem, quando aquele índio que está hoje no meio das cidades seja para estudar, trabalhar, REIVINDICAR os direitos ou simplesmente sair da aldeia para comprar as suas necessidades, provoca estranhamento.

Aí logo vem essa: “Ah! Este aí não é mais índio, já está civilizado”. Muitos políticos, para impedir a demarcação das terras ou simplesmente violar os direitos indígenas, usam esse argumento preconceituoso, “esses aí não são mais índios, já estão usando roupas, óculos, relógios, computador, telefone, televisão, rádio, já estão falando português”, etc. Os EX-índios. (FERREIRA apud PINHEIRO, 2017, p. 52)

Em algumas ocasiões em que estávamos juntas em debates, Patrícia disse que, a cada vez que assiste aos seus filmes, ela aprende uma coisa nova. Revisita algum ensinamento ou memória e é como se o filme ainda estivesse sendo feito dentro dela, mesmo depois de pronto. Indo e voltando nas imagens, um processo constante de “torna-se”. A força desse movimento sinaliza como também os filmes a fazem. Nesse

narrada por um ponto de vista que omite a autoria indígena, e o espetáculo de som e luz projetado nas ruínas com falas de atores “globais” fecha o passeio turístico com o mais puro descontexto.

movimento, há também a elaboração de algo que não acessamos e mesmo que vislumbremos detalhes novos, quando reassistimos a algum filme dela, há aquilo que não compreendemos e que não nos toca, a zona cinza *ch'xi*, a opacidade. Deste modo pedagógico e ontológico, Patrícia enfatiza a insistência dela no trabalho como cineasta, pois quando começou a filmar parecia um desafio conciliar o trabalho da escola com o cinema.

Ao mesmo tempo, Patrícia enxerga um trabalho muito semelhante, uma relação, entre fazer filmes e ser professora na aldeia¹⁶², talvez porque, como disse Natuyu Txicão, a educação audiovisual na escola indígena, com os próprios filmes é importantíssima para continuar se fazendo. A pedagogia autônoma, necessária e conflitante da escola diferenciada¹⁶³, indigenizando (XAKRIABÁ, 2018) a educação e amansando o giz (XAKRIABÁ, 2020), estendo – em consonância – ao cinema diferenciado, à indigenização do cinema e ao amansamento da câmera. A professora e cineasta Vanuzia Pataxó também me disse, acerca desta questão da escola e do trabalho como cineasta, que a coordenação da escola, mesmo sendo indígena, não entendia completamente os trabalhos dela com cineasta. O coordenador da escola na aldeia teve que alterar todos os horários das aulas dela, quando Vanuzia decidiu fazer mestrado, por conta disso e dos filmes que ela gostaria de fazer, teve que trancar sua matrícula como professora na escola., no debate “Cinema como diálogos entre mundos” da Mostra Amotara, em conversa comigo, Patri e Thais Brito¹⁶⁴, a cineasta Aymara/brasileira Natali Condori Mamani disse que sua mãe não entendia quando ela quis trabalhar com cinema, pois ela desejava que a filha fosse professora. Nesta conversa, Natali manifesta que fazer cinema foi um direito a sonhar que ela exerceu, além de garantir, dentro deste direito ao sonho, para quem desejos e planos são relegados, o também direito ao descanso.

Durante o mestrado, Patri conversou comigo sobre este lugar entre ser professora e realizadora audiovisual, disse-me que, quando precisava se ausentar por algum motivo ligado aos filmes, tinha o cuidado de colocar alguém para substituí-la, mas que sempre havia uma incompreensão da “Dire”, como a diretora não indígena na época era chamada

¹⁶² A respeito de serem professoras e cineastas, essa relação e suas complexidades, abordarei na Parte 2 desta tese.

¹⁶³ Termo para a educação escolar intercultural indígena. Sobre a educação diferenciada, suas possibilidades autônomas e desafios, ler Cristine Takuá (2018), Jerá Guarani (2020) e Célia Xakriabá (2020, 2018).

¹⁶⁴ Debate “Cinema como diálogos entre mundos” da Mostra Amotara com Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Natali Condori Mamani, Thais Brito e Sophia Pinheiro, disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=8V2zyopVsZo> > Acessado em 10 de fevereiro de 2022.

na escola. Isso afetava demais as pessoas que a viam como uma fonte de confiança e até de “chefia” dentro da aldeia, de liderança política por meio de seu trabalho com o cinema. Por isso, quando a diretora questionava o trabalho de Patri como cineasta, oferecia subterfúgios para que as demais pessoas da aldeia também a questionassem. Alguns e algumas Mbyá questionavam Patri: mas você não faz filmes? Você não ganha dinheiro sendo cineasta? Por que você também quer ser professora? Dentro desse escopo do cinema e educação, Patri afirmou:

Eu não me considero uma professora que já sabe tudo, eu aprendo todo dia com as crianças, e também com o pessoal da aldeia. Acho que ser professora indígena é estar sempre disposta para fazer outros trabalhos, porque você não pode ficar na escola 4h por dia ou 8h por dia simplesmente fechada na sala para dar aula, isso não faz parte da cultura Mbyá. Então, tento fazer sempre do jeito que eu acho que deve ser feito. Eu não consigo separar a cultura, separar a geografia, de português ou separar geografia de matemática. Não consigo separar, pois está tudo junto. Quando eu falo de casa de reza está educação, está tudo, não consigo separar por matéria, mesmo sendo dentro da matemática, por exemplo, eu já posso trazer a questão do meio ambiente, por trabalhar com alguma semente. Eu às vezes vou ao rio com as crianças, a gente ia ao rio, voltava na sala, pegava alguma folha se era pra algum remédio. E às vezes pensam: “ah, essa professora está matando aula”, a diretora da escola fala que a gente tem que ficar mais na sala, mas isso também é ensinar, eu sou uma professora que sai da sala. Gostamos muito de sair da sala, principalmente no verão. Vamos ao rio nos divertir e na volta falamos algumas coisas, quando tem mês de fruta, a gente pega gabioba, vai comer... Às vezes foge um pouco da escola de branco, né. (FERREIRA apud PINHEIRO, 2017, p. 123).

Trazer para perto, aproximar cinema e educação, de acordo com as articulações indígenas do que quer que seja “educação” ou “cinema” para essas pessoas e diferentes povos, possibilita esgarçar a nossa compreensão do que seja isto (educação) ou aquilo (cinema), já que ambos sistemas são indigenizados nesses contextos e possuem dinâmicas parecidas de ensino, aprendizagem, histórias e funções socioculturais. Essas aproximações, contudo, são muito complexas, nunca são uma coisa só e não dizem sobre simplesmente fazer-se e “tornar-se” – como desenvolvi algumas páginas antes –, mas de recusar o lugar e o modo de ser que essas sujeitas ou esses grupos identitários ocupam, dentro de um local esperado, ou seja, recusar os modos replicados de acordo com as cenas de sujeição articuladas pelo extrativismo epistêmico. Indigenizar não é embranquecer ou se integrar, mas uma coragem de estabelecer outros princípios de pensamentos, gestos, amorosidades e princípios de intimidade (BRASILERO, 2021).

A artista e psicóloga Castiel Vitorino Brasileiro (2021)¹⁶⁵ afirma que um grupo identitário não é constituído pela identidade, ou seja, só ser indígena, negra e/ou mulher não constitui um grupo, é preciso muitas outras coisas implicadas, como, por exemplo, as estratégias coletivas de amansar e indigenizar que subvertem as cenas de sujeição previamente impostas, como nos mostra Célia Xakriabá (2018):

Em vez de usar o conceito de reapropriação, que é muito utilizado na antropologia, recorremos ao amansamento porque é um conceito elaborado a partir da resistência de amansar aquilo que foi bravo, que era valente, e, portanto, atacava e violentava a nossa cultura. Fizemos essa escolha porque o conceito de reapropriação, embora possa trazer um sentido próximo, não expressa o impacto e a violência do que foram a chegada e o propósito de implantação das escolas nos territórios indígenas. Outro conceito com que dialogamos é o de indigenização. Esse é um conceito já conhecido entre antropólogos e historiadores, cunhado pelo estadunidense Marshall Sahlins. Utilizamos o conceito para falar das estratégias com as quais o povo Xakriabá lida com a escola que chega até nós e como a ressignificamos. Sahlins apresenta a categoria de indigenização buscando diferenciá-la do conceito de aculturação – e isto nos interessa, sobretudo, como forma de contrapor a imagem preconcebida de que nós, povos indígenas, seríamos “aculturados”. Subverter requer colocar corpo e mente em ação, e isto provoca deslocamento. Portanto, não há alternativa senão a de começar e fazer. Mas como começar? É preciso começar fazendo por algum lugar, e a única pista que eu daria nesse sentido é: aprenda a se descalçar dos sapatos usados para percorrer caminhos e acessar conhecimentos teóricos produzidos no centro. Deixe os pés tocarem o chão no território. Seus sapatos se tornarão pequenos e não caberão nos pés coletivos, eles apertarão tanto nossas mentes que limitarão o acesso ao conhecimento no território do corpo. (XAKRIABÁ, Célia. 2020, p. 7).

Com este fazer pé no chão, capaz de sentir e pensar caminhando, Alberto reitera que toda hora se inventa jeitos de caminhar com a câmera e de algum modo, pensar e olhar caminhando com a câmera, filmando. Patrícia já me contou também dessa caminhada por um cinema-*jeguatá*. Um cinema que caminha com a câmera e descobre-se – um cinema que acontece (assemelhando-se ao que disse Vanuzia nas páginas anteriores). O *jeguatá* é traduzido por diversas autoras e pelas Mbyá, com as quais convivi, como “caminhada”. É parte fundante na cosmologia Guarani, seja Mbyá, Kaiowá ou Nhandeva e está presente tanto no *nhanderekó* – usualmente traduzido como “nosso sistema”, “nosso jeito”, “nossa tradição”, “nosso modo de ser” – quanto na busca da *Yvy marã e’y* (a terra sem males). Um jeito de fazer cinema compartilhado, tentando encontrar

¹⁶⁵ Grupo de estudos Clínica da Efemeridade: O princípio da Intimidade na Violência Racial Brasileira, com Castiel Vitorino Brasileiro (a respeito de sua pesquisa de mestrado sobre as subjetividades de pessoas racializadas) e convidadas, no Festival PERPENDICULAR 2021: Estados colaborativos suprasensórios - 25/05/2021. Encontro disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SxiHrb6I06Y>

caminhos possíveis para seguir-se dentro da narrativa inicialmente proposta. Já que não predeterminam nada, uma forma de criar acasos, ir encontrando coisas pelo caminho. Nessa caminhada, o enquadramento, segundo Alberto, é uma dança com a câmera. Alberto em sua pesquisa de mestrado também amansou os nomes dos enquadramentos não indígenas para traduções em Guaraní (ALVARES, 2021)¹⁶⁶:

Este plano *Mokoin Ojeupiwe* significa “os dois sempre juntos”. Utilizo muito quando vou escutar a história dos mais velhos na beira da fogueira. É neste momento que os *xeramoin kuery* compartilham a sabedoria com quem participa da roda de conversa na beira do fogo. Assim, a câmera filma uma parte do cenário revelando onde está acontecendo a filmagem, através do olhar de quem filma. Porém, *Mokoin Ojeup’iwe* me permite também às vezes sair do antecampo e entrar na cena para compartilhar a história com os mais velhos. (ALVARES, 2021, p. 18).

São muitos os arranjos que a câmera e o cinema exercem diante da vida cotidiana, porque, como disse anteriormente, não se trata apenas de metáforas, mas da vida vivida. Ainda para Alberto, a câmera é uma criança que você cuida. Patrícia também me disse que cada filme é como um filho. Patrícia e Ariel avizinham esses pensamentos de Alberto: a câmera é uma entidade ser Guaraní, alguém da família. Para que as personagens percam um pouco da timidez diante da câmera, Patrícia sugere que a pessoa olhe para o equipamento como se fosse uma pessoa da família, uma pessoa com que ela estivesse conversando. Emulando a câmera como parente e até mesmo inimigo (quando se dirige para os não indígenas em situações políticas). Esse filmar que se avizinha e cria sua comunidade.

¹⁶⁶ Alguns dos exemplos abordados pelo cineasta: “O plano que chamo *Nhemboty Porã* (significa em Guaraní, fechar bem), é um plano bem fechado. Com ele é possível eternizar a fumaça através da imagem. No mundo do cinema não indígena, se chama meio plano fechado, porque a câmera se encontra próximo do artefato que quer filmar bem de perto. [...] *Rejupy pa* tem um nome, chamam de Plano Médio, porque além das personagens a câmera revela ainda o cenário dos lugares. [...] plano *Ha’ejawi we* significa agrupar todos na cena. É guiado pelo *Nhamandu* (Sol) mostrando o caminho, como devemos caminhar de um modo que a câmera pode ocupar a parte da cena do *Jexauka porã* (mostrar, ver, melhor). Os não indígenas chamam esse plano de geralção, porque ele mostra todos os ambientes, além das personagens.” (ALVARES, 2021, p.13, 15, 16 e 18).



Figura 5: Still filme, *Tembiapo Regua*, 2016

Imagem 108 – Exemplos dos nomes dos planos cinematográficos, amansados por Alberto Alvares.
 Fonte: Reprodução da página 17 da dissertação de Alberto Alvares: *Petein Mbya Nhema'en Ta'anga Arandure Nhemboja'o Re - Um Olhar Guarani: O Cinema Na Fronteira Dos Saberes* (PPGCine-UFF, 2021)

Continuando as manifestações de Alberto:

A câmera é como se fosse um segundo olho, um segundo ouvido, ela não é apenas uma guardadora de imagem, ela é uma Guardiã da Memória. Através dela você vai ao encontro de sua história de vida, e a partir do momento que se filma, você também escuta, aprende, e revisita o passado, o presente, e até mesmo seu futuro. [...] *Xeramoin* sempre brincava comigo dizendo: não tenha medo desse equipamento, faz de conta que isso é uma câmera de brinquedo e você está aprendendo a capturar um vento vazio aí dentro. Depois da palavra do *xeramoin* Alcindo, passei a usar a câmera como se fosse um *petyngua*, para me conectar espiritualmente com a sabedoria do silêncio. Passei a usar minha imaginação no mundo da lente, sem ter o medo de quebrar o equipamento. O equipamento tem preço, podemos consertar. A memória tem valor maior, inestimável. Não tem preço. E quando ela se perde, é difícil trazê-la de volta. (ALVARES, 2018, p. 15 e 18).

Com a câmera próxima e íntima, aprender observando e falar por gestos nos coloca outro tempo. Nos descola da nossa gramática, nos traduz o deslumbre e expõe o funcionamento da armadilha de pegar bichinho. Às vezes não é o momento de filmar, há um tempo que não é o da palavra – narra Alberto Alvares, escrevendo sobre esse tempo no processo de filmagem do seu primeiro filme. A partir da experiência de filmagem com outra personagem, a *xejaryi* Rosa – uma das avós sábias Guarani, o cineasta versa sobre a diferença entre filmar o *xeramoin* Alcindo e a *xejaryi* Rosa e o que aprendeu com ela, contando que foi difícil filmar o dia-a-dia da *xejaryi* na aldeia, pois ela parecia sempre desconfiada. Na primeira vez que Alberto falou com dona Rosa que queria filmá-la, a

xejaryi não respondeu nada, apenas sorriu para ele. Com esse gesto educado de recusa, o diretor entendeu que ela não estava aberta e talvez não quisesse ser filmada. Porém, ele sabia que “a sabedoria de dona Rosa complementava a sabedoria do *xeramoin* (Alcindo), e isso era essencial para que o filme fizesse sentido” (ALVARES, 2018, p. 19). Foi quando Alberto decidiu mudar a estratégia para conquistá-la: “deixei a câmera de lado e comecei a acompanhar ela de mãos vazias. Levantava bem cedo para tomar chimarrão com ela. Eu mesmo fazia o mate para ela tomar e ajudava a ela em seus afazeres na aldeia.” (Ibid., p. 19). Acompanhar dona Rosa de mãos vazias ajudou a criar uma relação de confiança entre os dois – algo que a avó da cineasta Navajo Arlene Bowman pediu quando quis que ela pegasse a ovelha. Dona Rosa ensinou Alberto por meio do silêncio e dos gestos cotidianos, o tempo das coisas: “dona Rosa me ensinou com seu silêncio a importância de se respeitar o tempo e o espaço de cada imagem, e que nem sempre o aprendizado acontece através da palavra. Acontece também através do silêncio e da observação.” (Ibid., p. 20).

O aprendizado de Alberto e a rotina proposta por Dona Rosa me lembram do método proposto pelas oficinas audiovisuais nas comunidades. A partir desse exercício livre de criação espontânea, o *sentipensamento* e a vida podem operar. Tentando encontrar como essas oficinas de formação se deram – a fim de entender as assimilações e recusas –, me lanço em busca do começo desse processo de educação audiovisual para os povos indígenas no Brasil. Recordei que foi dessa forma que os Ateliers Varan contribuíram para a formulação das oficinas no Vídeo Nas Aldeias, com a chegada de Mari Corrêa – formada em 1987, pelo Ateliers Varan. Em 1978, quando Moçambique se tornou independente, o governo pediu à Embaixada da França que fizesse filmes sobre as mudanças que estavam ocorrendo no país. Em vez de enviar cineastas, Jean Rouch sugeriu que os próprios moçambicanos filmassem os acontecimentos para mostrar a sua realidade. Junto com Jacques d’Arthuys, adido cultural da Embaixada da França, eles formaram uma oficina de formação de documentários, com uma metodologia de ensino ainda hoje usada: aprender fazendo. Depois dessa primeira experiência, um *workshop* é montado em Paris, em 1980, com pessoas de diversos países. Este é o início dos Ateliers Varan¹⁶⁷ e foi com essa formação que Mari Corrêa chegou ao Vídeo Nas Aldeias, colaborando com as articulações das oficinas e com as metodologias de Vicent Carelli.

¹⁶⁷ Segundo o próprio site da Instituição conta, na aba “Quem somos nós?”. Texto em Francês, disponível em < <https://www.ateliersvaran.com/fr/article/qui-sommes-nous> > Acesso em 10 de Maio de 2022.

Uma das primeiras oficinas ministradas pelo VNA foi uma oficina multiétnica, em 1997, no Xingu, território escolhido justamente pela proximidade de várias aldeias umas das outras, o que facilitaria o intercâmbio de imagens entre elas. As pessoas podiam se ver e podiam ver seus parentes. Se o cinema indígena iniciou com uma metodologia de autoimagem, de visionar o cinema, reativar festas e rituais, hoje percebemos que possuem características fortes de estéticas e performatividades. As primeiras oficinas foram ministradas por antropólogas e indigenistas com afinidades e atuações no cinema, mas dos anos 2000 em diante, as oficinas também passaram a ser ministradas por cineastas, em vez de antropólogas, o que creio, contribuiu para o esgarçamento da prática cinematográfica indígena. Por exemplo, no filme *Ava Yvy Vera – Terra do povo do raio* (2016, 52 min), o cineasta Fábio Costa Menezes foi um dos ministrantes da oficina de formação para as Guarani Kaiowá, na Tekoa Guaiviry e me disse sobre a realização de uma das cenas mais incríveis do filme como exposto em “Cinema espiralar: performances e fabulações cosmopolíticas e cosmopoéticas”. O que precisamos estar atentas é que a virada ontológica do cinema foi feita, o cinema faz parte da cosmologia indígena e não a cosmologia indígena que faz parte do cinema. Esses filmes são mapas para acessarmos e termos conhecimentos dos caminhos de um tempo em multiverso que abriga mundos e perspectivas diferentes. As aproximações desses mundos são intraduzíveis.

5. Constelações do cinema indígena feito por mulheres no Brasil

Com o mapeamento que fiz com coletivos, associações, realizadoras e realizadores, a pesquisa que desenvolvi via Formulário¹⁶⁸ do Google Docs, para conhecer o trabalho de novas cineastas indígenas, Mari Corrêa me convidou para fazer parte da equipe de elaboração de uma rede de mulheres indígenas cineastas. O Instituto Catitu já estava com a proposta de criação da *Katahirine - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas*¹⁶⁹, então percebemos que minha pesquisa de doutorado conversava diretamente com este projeto do Catitu. Dessa forma, demos início à articulação da Rede com minha entrada na curadoria e organização, ao lado de outras mulheres que a compõem.

168 Link para acessar ao formulário:

https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfkebnfL7bBbouPw9ZAue6_N_sz93oB9_WU6nYU47tXJ6_MvA/viewform?usp=sf_link

169 Plataforma completa da *Rede Katahirine*: < <https://katahirine.org.br/> > Acesso em 21 de Março de 2023.

A criação da *Katahirine - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas* vem afirmar a importância de construir uma rede política de encontros, diálogos, pesquisa e reflete a urgência de repensarmos a maneira como reproduzimos nossa educação colonial como sociedade. O racismo e o machismo estruturais no Brasil afetam nossas vidas e, apesar de serem muitas mulheres originárias que representam suas cosmovisões por meio da linguagem audiovisual, é pouco o reconhecimento que elas têm e, portanto, ínfima a valorização do seus trabalhos. Ainda hoje, precisam enfrentar muitos desafios, também nessa área. Pensando nisso, corpos femininos indígenas e não indígenas se somam a esta iniciativa, em uma ação de luta comum.

Katahirine é uma palavra da etnia Manchineri que significa constelação. Assim como o próprio nome sugere, *Katahirine* é a pluralidade, conexão e a união de mulheres diversas que se apoiam e promovem mulheres indígenas no audiovisual brasileiro. Trata-se de uma articulação coletiva, onde podemos discutir e construir um espaço seguro de narrativas, levando em conta não só o corpo coletivo da rede, mas a subjetividade de cada participante, como uma pessoa pensante e atuante em todos os espaços.

Dessa constelação participam mulheres de todos os biomas, de diferentes regiões e povos, mulheres indígenas que se uniram com o objetivo de fortalecer a luta dos povos originários por meio do audiovisual. Cada dia mais seguras de si e do seu poder para construir novas narrativas, continuando as narrativas originárias, as mulheres indígenas utilizam as câmeras também como ferramenta de luta para mostrar o cotidiano nas aldeias, reivindicar direitos, denunciar retrocessos e a violação de direitos, para ocupar seu espaço na sociedade indígena e não indígena e como aliada para ajudar na elaboração de práticas anticoloniais e antirracistas.

A Rede possui os seguintes objetivos a serem alcançados: a visibilidade das autoras e suas trajetórias, um canal onde nossas produções possam circular, ser um lugar de encontros e debates entre realizadoras e com diversos públicos, criando também possibilidades de atrair produtores e contatos para projetos. Organizar as mulheres indígenas como corpo coletivo é fundamental para a luta e trabalho delas. A *Katahirine* acredita que, como produtoras independentes ou coletivos, as mulheres podem se unir para propor estratégias de fortalecimento do audiovisual indígena, atuando na proposição de políticas públicas que atendam a produção do cinema feito por elas. O cinema das mulheres indígenas sequer aparece nas estatísticas do cinema nacional e isto demonstra, mais uma vez, o descaso com as realizações indígenas. As cineastas indígenas que fazem parte da rede demandam:

Queremos que a Rede ajude a dar visibilidade, queremos fazer parte das estatísticas para que possamos gozar dos editais de audiovisual, queremos e merecemos produzir nossos filmes com recurso. Nossos direitos devem ser assegurados na lei de incentivo de produção cinematográfica como qualquer outra realizadora brasileira, em pé de igualdade.

O cinema indígena é diverso, plural e está em constante transformação. O cinema indígena é cinema. Uma maneira de criar filmes que envolvem a cosmologia de cada povo e como cada um deles elabora e pratica seu modo de viver. Os filmes mostram, de acordo com a realidade e a vivência das etnias, os registros da cultura para repassá-la para as novas gerações. O cinema indígena nos ensina como devemos respeitar nossas línguas originárias, os tempos próprios e diferentes de cada ser, sentimentos e políticas, além das especificidades do contexto de cada realização. Para pensarmos nas diversas formas do cinema indígena, é importante termos em mente que existem mais de 240 povos indígenas no Brasil atualmente. Sendo assim, há uma imensa diversidade cultural entre os povos, e, conseqüentemente, os processos audiovisuais também são pluriversos.

Dentro dos nossos objetivos trabalhando com audiovisual, estão a recuperação das memórias históricas, a reafirmação das identidades étnicas indígenas e a valorização dos conhecimentos de nossos respectivos povos. (Trecho do texto coletivo para o site da Rede *Katahirine*).

O Conselho e a curadoria da *Rede Katahirine* são formados por mulheres cineastas e pesquisadoras indígenas de diferentes etnias do território brasileiro e por mulheres cineastas e pesquisadoras não indígenas: Graciela Guarani, Helena Corezomaé, Olinda Wanderley – Yawar, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Vanúzia Pataxó, Mari Corrêa e eu. A *Katahirine*, entendendo a necessidade de alianças para o fortalecimento de ações coletivas e/ou individuais das mulheres indígenas no campo da imagem (Audiovisual e Cinema), surge com o desafio de reunir estas ações dentro do site, uma plataforma que possibilita não só a exibição de seus conteúdos, mas a projeção de suas trajetórias.

O Conselho faz parte da curadoria da Rede e possui a missão de promover debates sobre os objetivos do grupo, estabelecer diretrizes para o desenvolvimento das atividades e promover a validação das decisões junto às participantes da rede. O papel do Conselho é garantir a participação indígena nas tomadas de decisão, como por exemplo refletir e elaborar os critérios da curadoria das cineastas e das obras. O Conselho e a curadoria são responsáveis pelo mapeamento inicial da rede e por admitir novos membros, com a liberdade de criar suas próprias regras de admissão. Qualquer mulher

indígena que queira fazer parte da Rede pode submeter o pedido ao Conselho. Para fazer parte, é necessário que a candidata seja uma mulher indígena e que responda a um pequeno questionário para que o Conselho possa conhecê-la.

5.1 Filmes que acontecem junto com a vida

Desejando superar a classificação, as categorias e sair das cercas criadas pela colonização, onde o próprio sistema define “quem a gente é e quem é gente e quem não é” – como diz Graci, os filmes realizados por mulheres indígenas “se alinham a questões relacionadas à condição feminina e ao que se chama de contracinema, que seria uma resposta feminista ao cinema tradicional” (HOLANDA, 2017, p. 49). Mudar e transformar pela via da percepção – por meio das cosmovisões que estão antes dos filmes, em filmes que acontecem junto com a vida. São produções que servem aos interesses das mulheres indígenas, sem pensar em circuitos de festivais ou exibição externa às aldeias.

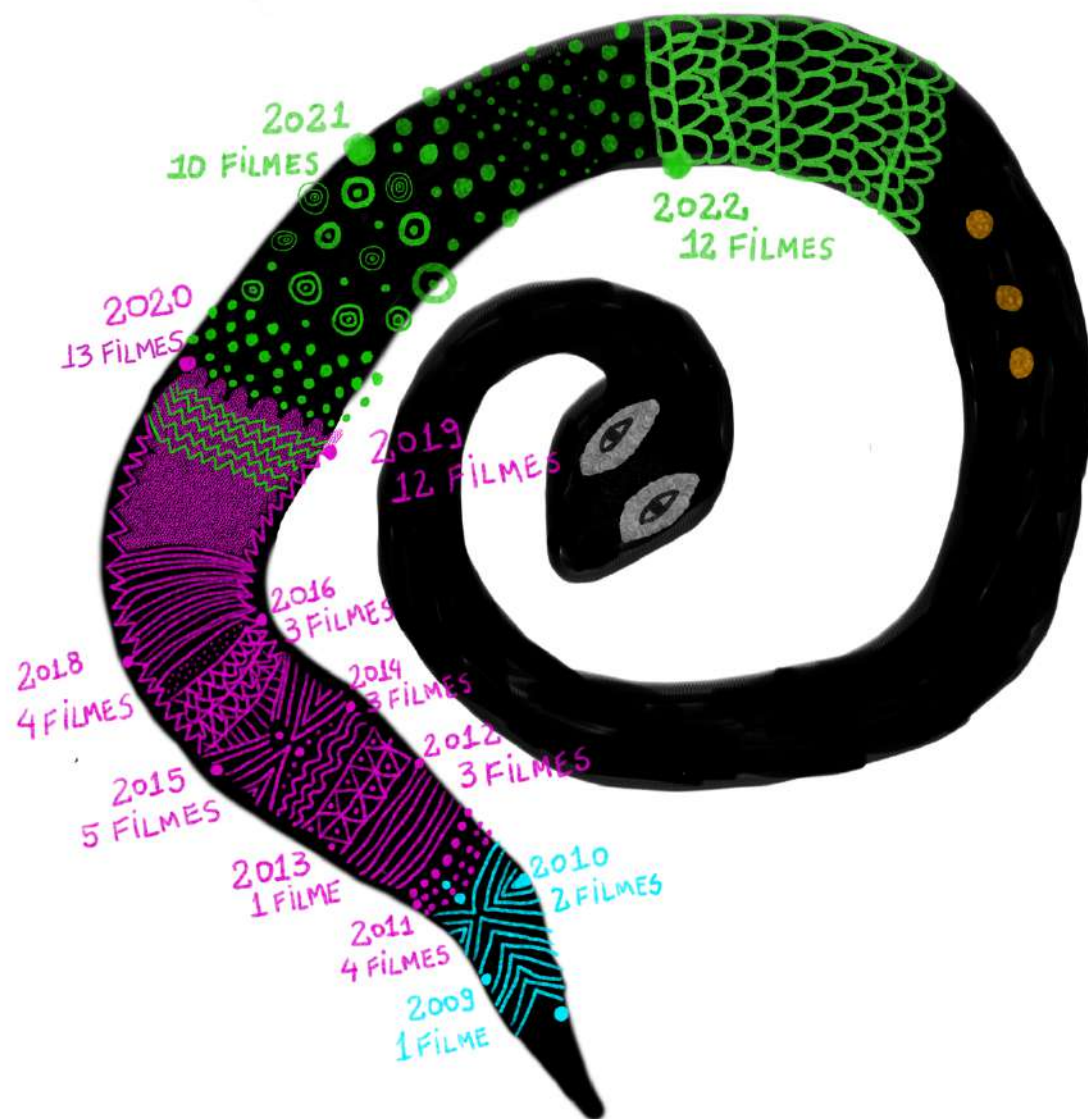
As mulheres mapeadas na Rede *Katahirine* e nesta tese são as que possuem ao menos um filme realizado. Podem ser filmes feitos por meio de oficinas audiovisuais, editais ou de maneira independente. Entendemos que essas produções também contam como dado, tornando essa pesquisa e a plataforma *Katahirine* como um espaço de consulta, pesquisa e debate público, para reivindicar políticas públicas e assegurar direitos na intenção de começarmos uma articulação das mulheres indígenas cineastas no Brasil.

No breve histórico dos filmes, nota-se que, de 2001 a 2009, há um hiato de 8 anos entre a primeira e a segunda realização cinematográfica. Já a partir de 2015, os filmes ultrapassam de 3 a 4 produções anuais, evidenciando uma crescente mobilização para suas realizações. Contudo, em 2017, não temos nenhuma realização. Já entre 2019 e 2020, pode-se observar uma consolidação desse aumento progressivo. Muitas realizadoras me disseram que justo na pandemia de COVID-19 foi quando o cinema indígena esteve mais em evidência, o que contribuiu para que o número de realizações aumentasse. Alguns fatores que podem ter contribuído para esse crescimento são: o aspecto político de luta diante de um governo de extrema direita no Brasil e o esforço para ampliar as narrativas contracoloniais (aspecto que já era impulsionado antes mesmo da pandemia); a busca não indígena por respostas aos motivos que nos levaram à pandemia, como o desequilíbrio climático e o capitalismo; a busca por um alento para o trauma coletivo, vindo nas produções e modo de ser indígenas possibilidades de enfrentar o caos – já que os povos indígenas em todo o mundo lidam com o fim de seus mundos, desde a colonização (pelo

desterro e pelas violências), considerando que muitas cosmologias acreditam que o mundo precisa acabar e que ele já acabou várias vezes; o orçamento de projetos e a injeção de dinheiro na cultura também procurou se descentralizar e cumprir pautas mais equitativas em termos de gênero e raça para acessarem mais pessoas – principalmente em projetos de instituições privadas, já que o governo brasileiro da gestão 2018-2022 mingou boa parte do investimento na pasta cultural – e graças às articulações dos ativistas culturais os editais foram mais simplificados e voltados para a situação emergencial, como a Lei Aldir Blanc; e internamente, como me disse Vanuzia Pataxó, o fato de as famílias terem estado mais dentro de casa, o que corroborou para que as mulheres indígenas conseguissem ter mais disponibilidade e tempo para trabalhar, pois as demandas domésticas e maternas podiam ser mais compartilhadas com outras pessoas da família, principalmente seus companheiros.

Para o mapeamento desta tese, fiz pesquisas em festivais de cinema (nas mostras e nos catálogos), em perfis das realizadoras nas redes sociais e conversas com outras pesquisadoras sobre a produção realizada pelas mulheres indígenas a partir do ano 2001 – primeiro ano, de que temos conhecimento, de um filme dirigido por uma mulher indígena. O mapeamento dos filmes está a seguir no desenho de cobra de rio que fiz, para representar a linha do tempo espiralar e em constante movimento, dessas produções. Cada década, começando pelos anos 2000, para facilitar a análise, traz uma cor à pele-imagem da cobra. Logo depois, há a lista dos filmes mapeados por ano.

5.2 “Cobra do tempo” do cinema indígena brasileiro realizado por mulheres



5.3 Lista de filmes realizado por mulheres indígenas brasileiras entre 2001 a 2022

2001

DAS CRIANÇAS IKPENG PARA O MUNDO. Direção: Kumaré Txicão, Karané Txicão & Natuyu Yuwipo Txicão. Produção: Vídeo Nas Aldeias. Brasil. Etnia: Ikpeng. 2001. Som, cor. (35 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=28r1cj0xwEs>

2009

KUXAKUK XAK - CAÇANDO CAPIVARA. Direção: Coletivo de Cinema Maxakali (Pradinho): Derli, Marilton, Fernando, João Duro, Janaína, Joanina, Juninha, Zé Carlos e Bernadinho Maxakali. Produção: Instituto Catitu. Brasil. Etnia: Maxakali. 2009. Som, cor. (57 min)

Link: <https://institutocatitu.org.br/producao/cacando-capivara-kuxakuk-xak/>

2010

AYANI POR AYANI. Direção: Ayani Huni Kuin. Produção: Vídeo Nas Aldeias e Rede Povos da Floresta. Brasil. Etnia: Huni Kuin. 2010. Som, cor. (20 min)

Link: <https://vimeo.com/72744722>

KUPIXÁ YANÉKITIWARA – NORA MALCRIADA. Direção: Elisangela Fontes Olímpio Produção: Pontão de Cultura Rio Negro – FOIRN. Brasil. Etnia: Baniwa. 2010. Som, cor. (7min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Ih0-nqT6twE>

2011

A HISTÓRIA DA CUTIA E DO MACACO. Direção: Wisio Kawaiwete. Produção: Instituto Catitu. Brasil. Etnia: Kawaiweté. 2011. Som, cor. (12 min)

Link: <https://institutocatitu.org.br/producao/a-historia-da-cutia-e-do-macaco/>

AS BICICLETAS DE NHANDERU. Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Ariel Kuaray Duarte Ortega. Produção: Vídeo Nas Aldeias. Brasil. Etnia: Mbyá-Guarani. 2011. Som, cor. (45 min)

Link: <http://www.isuma.tv/video-nas-aldeias/bicicletas-de-nhanderu%C3%BAportugues>

DESTERRO GUARANI. Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Ariel Kuaray Duarte Ortega. Produção: Vídeo Nas Aldeias. Brasil. Etnia: Mbyá-Guarani. 2011. Som, cor. (38 min)

Link: <https://vimeo.com/ondemand/desterroguarani>

GRAVANDO SOM (SOM TXIMNA YUKUNANG). Direção: Karané Ikpeng, Kamatxi Ikpeng e Mari Corrêa. Produção: Instituto Catitu. Brasil. Etnia: Ikpeng. 2011. Som, cor. (52 min)

Link: <https://institutocatitu.org.br/producao/gravando-som-som-tximna-yukunang/>
<https://vimeo.com/276786408>

2012

QUANDO OS YĂMIY VÊM DANÇAR CONOSCO. Direção: Sueli Maxakali, Isael Maxakali e Renata Otto. Produção: Associação Filmes de Quintal. Brasil. Etnia: Maxakali. 2011. Som, cor. (50 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=B5lAmaLXk5M>

TAVA, A CASA DE PEDRA. Direção: Vincent Carelli, Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Ariel Kuaray Duarte Ortega e Ernesto de Carvalho. Produção: Vídeo Nas Aldeias. Brasil. Etnia: Mbyá-Guarani. 2012. Som, cor. (78 min)

Link: <https://vimeo.com/ondemand/tavacasadepedra>

TEMI'U RESAUKAAWA KAWAIWETE MA'EA – RECEITAS CULINÁRIAS DO POVO KAWAIWETE. Direção: Coletivo das Cineastas Xinguanas. Produção: Instituto Catitu. Brasil. Etnia: Kawaiweté. 2012. Som, cor. (60 min).

Link: <https://institutocatitu.org.br/producao/temiu-resaukaawa-kawaiwete-maea-receitas-culinarias-do-povo-kawaiwete/>

2013

MBYA MIRIM. Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Ariel Kuaray Duarte Ortega. Produção: Vídeo Nas Aldeias. Brasil. Etnia: Mbyá-Guarani. 2013. Som, cor. (22 min)

Link: https://www.youtube.com/watch?v=6SA0L7_Qwj4

2014

ENCONTRO DAS MULHERES XINGUNAS. Direção: Mari Corrêa. Fotografia e Edição: Coletivo Mulheres Xinguanas. Produção: Instituto Catitu. Brasil. Etnia: Multiétnico - Terra Indígena do Xingu. 2014. Som, cor. (19 min)

Link: <https://vimeo.com/99076582>

NO CAMINHO COM MÁRIO. Direção: Aldo Ferreira, Ariel Ortega, Leo Ortega, Patricia Ferreira Pará Yxapy e Ralf Ortega (Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema). Produção: Vídeo Nas Aldeias. Brasil. Etnia: Mbyá-Guarani. 2014. Som, cor. (20 min)

Link: <https://vimeo.com/ondemand/nocaminhocommario>

TERRA NUA. Direção: Graciela Guarani e Alexandre Pankararu. Produção: Olhar da Alma Filmes. Brasil. Etnia: Guarani Kaiowá e Pankararu. 2014. Som, cor. (20 min)

Link: https://www.youtube.com/watch?v=Guc_kKT6_M0&t=334s

2015

A VOZ DAS MULHERES INDÍGENAS. Direção: Glicéria Tupinambá e Cristiane Pankararu. Produção: Encontro Voz das Mulheres Indígenas. Brasil. Etnia: Tupinambá e Pankararu. 2015. Som, cor. (17 min)

Link: https://www.youtube.com/watch?v=MLSs_5elMqk

DEMARCAÇÃO DAJE KAPAP EYPI. Direção: Lucineide Saw Munduruku, Rilliete Saw Munduruku, Alcineide Saw Munduruku, Luciane Saw Munduruku & Marunha Saw Munduruku (Coletivo Audiovisual Daje Kapap Eypi). Produção: Coletivo Audiovisual Daje Kapap Eypi. Brasil. Etnia: Munduruku. 2015. Som, cor. (10 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=QQ1-HfxN7Bo&t=8s>

NIXPU PIMA, RITO DE PASSAGEM HUNI KUIN. Direção: Pâteani Huni Kuin. Brasil. Etnia: Huni Kuin. 2015. Som, cor. (37 min)

Link: <http://www.in-edit-brasil.com/Nixpu-pima--Rito-de-passagem-huni-kuin-film.html?peId=462&edId=30>

PARÁ RETÉ (Filme em processo). Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy. Produção: Vídeo Nas Aldeias. Brasil. Etnia: Mbyá-Guarani. 2015. Som, cor. (15 min)

Link: Filme não disponível.

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16615/11434>

RETOMAR PARA EXISTIR. Direção: Olinda Wanderley – Yawar. Produção: Olinda Wanderley – Yawar. Brasil. Etnia: Tupinambá/Pataxó Hã-Hã-Hãe. 2015. Som, cor. (20 min)

Link: <https://yawar.art.br/portfolio/retomar-para-existir/>

2016

AVA YVY VERA – TERRA DO POVO DO RAIÓ. Direção: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Johnaton Gomes, Joilson Brites, John Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes, Edna Ximenes. Produção: Programa Imagem Canto Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá. Etnia: Guarani Kaiowá. 2016. Som, cor. (52 min)

Link: 1 - <https://www.youtube.com/watch?v=mzNVcLQtNQ0>

2 - <https://guaivirykaiowa.org/projetos-e-parcerias/#Cinema>

MÃOS DE BARRO. Direção: Graciela Guarani e Alexandre Pankararu. Produção: Olhar da Alma Filmes. Brasil. Etnia: Guarani Kaiowá e Pankararu. 2016. Som, cor. (20 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=2f7vYJWmj5U>

WEHSÉ DARASÉ – TRABALHO NA ROÇA. Direção: Larissa Ye'padiho Duarte Tukano. Produção: Filme feito durante as Oficinas de Audiovisual para Salvaguarda do Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, realizadas pelo IPHAN, executadas pela Associação Filmes de Quintal, em parceria com a FOIRN, a ACIMRN e a ASIBA. Brasil. Etnia: Tukano. 2016. Som, cor. (24 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=3iIkVrYMMH4&t=753s>

2018

MBA'EICHA NHANDE REKOVA'ERÃ - MENSAGEIRO DO FUTURO. Direção: Graciela Guarani. Produção: Olhar da Alma Filmes. Etnia: Guarani Kaiowá. 2018. Som, cor. (12 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=C5d7l66untE>

MULHERES QUE ALIMENTAM. Direção: Olinda Wanderley – Yawar. Produção: Olinda Wanderley – Yawar. Brasil. Etnia: Tupinambá/Pataxó Hã-Hã-Hãe. 2018. Som, cor. (96 min)

Link: <https://yawar.art.br/portfolio/mulheres-que-alimentam>

TEMPO CIRCULAR. Direção: Graciela Guarani. Produção: Olhar da Alma Filmes. Etnia: Guarani Kaiowá. 2018. Som, cor. (20 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=YUf683r0cco&t=85s>

TEKO HAXY - SER IMPERFEITA. Direção: Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. Produção: PIRAGÜI Pensadora Visual. Brasil. Etnia: Mbyá-Guarani. 2018. Som, cor. (39 min)

Link: <https://embaubaplay.com/catalogo/teko-haxy-ser-imperfeita>

2019

A HISTÓRIA DO ANTES. Direção: Arlete Juruna. Produção: Vídeo nas Aldeias. Brasil. Etnia: Juruna. 2019. Som, cor. (12 min)

Link: <https://artepara2021.com/videos-na-aldeia/>

AVA KUÑA, ATY KUÑA – MULHER INDÍGENA, MULHER POLÍTICA. Direção: Fabiane Medina, Julia Zulian e Guilherme Sai. Produção: Z&S Filmes. Brasil. Etnia: Guarani Kaiowá. 2019. Som, cor. (25 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Vlp8VIN8I94>

FORÇA DAS MULHERES PATAXÓ DA ALDEIA MÃE. Direção: Caamini Braz e Vanuzia Bonfim. Produção: Brasil. Etnia: Pataxó. 2019. Som, cor. (73 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=16BwFuijPAI>

MÃTÂNÃG, A ENCANTADA. Direção: Shawara Maxakali e Charles Bicalho. Produção: Pajé Filmes. Charles Bicalho, Cláudia Alves, Marcos Henrique Coelho. Brasil. Etnia: Maxakali. 2019. Som, cor. (24 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=2vokByaIYWw>

NAKUA PEWEREWEREKAE JAWABELIA/HASTA EL FIN DEL MUNDO/ATÉ O FIM DO MUNDO. Direção: Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya Marruá. Produção: Juma Gitirana Tapuya Marruá. Brasil. Etnia: Sikuani e Kariri. 2019. Som, cor. (16 min)

Link: <https://embaubaplay.com/catalogo/nakua-pewerewerekae-jawabelia-hasta-el-fin-del-mundo-ate-o-fim-do-mundo/>

NOSSA ALMA NÃO TEM COR. Direção: Graciela Guarani e Alexandre Pankararu. Produção: Olhar da Alma Filmes. Etnia: Guarani Kaiowá e Pankararu. 2019. Som, cor. (22 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=e7h7fjQVDaE>

OPARÁ, MORADA DOS NOSSOS ANCESTRAIS. Direção: Graciela Guarani. Produção: Olhar da Alma Filmes. Etnia: Guarani Kaiowá. 2019. Som, cor. (21 min)

Link: https://www.youtube.com/watch?v=_POnw59RZX4

OPY'I REGUA. Direção: Julia Gimenes e Sérgio Guidoux. Produção: Brasil. Etnia: Mbyá-Guarani. 2019. Som, cor. (26 min)

Links: 1- <https://xvi-panorama.coisadecinema.com.br/film/opyi-regua/>

2- <https://coletivozanza.com/2021/01/31/trabalho-em-comunhao-opyi-regua-2020/>

OS ESPÍRITOS SÓ ENTENDEM O NOSSO IDIOMA. Direção: Cileuza Jemjusi, Robert Tamuxi e Valdeilson Jolasi. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia – Universidade de São Paulo e Coletivo Ijã Mytyli de Cinema Manoki e Myky. Brasil. Manoki. 2019. Som, cor. (5 min)

Link: <https://lisa.fflch.usp.br/node/12779>

TECENDO NOSSOS CAMINHOS. Direção: Cledson Kanunxi, Jackson Xinunxi e Marta Tipuici. Produção: Laboratório de Imagem e Som em Antropologia – Universidade de São Paulo e Coletivo Ijã Mytyli de Cinema Manoki e Myky. Brasil. Etnia: Manoki. 2019. Som, cor. (5 min)

Link: <https://lisa.fflch.usp.br/node/12781>

YÃMIYHEX: AS MULHERES-ESPÍRITO. Direção: Sueli Maxakali e Isael Maxakali. Produção: Associação Filmes de Quintal. Brasil. Maxakali. 2019. Brasil. Som, cor. (77 min)

Link: <https://www.cinemaolharesfemininos.org.br/filmes/yamiyhex-as-mulheres-espirito/>

YVY PYTE. Direção: Genito Gomes, John Nara Gomes. Produção: Programa Imagem Canto Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá. Brasil. Etnia: Guarani Kaiowá. 2019. Som, cor. (7 min)

Link: 1 - https://www.youtube.com/watch?v=jpSc_OOB1Ic

2 - <https://guaivirykaiowa.org/projetos-e-parcerias/#Cinema>

2020

AWÃKÃ UPÃ AMESCA. Direção: Vanessa Pataxó, Bruna Pataxó, Andressa Pataxó. Produção: Vanessa Pataxó, Bruna Pataxó, Andressa Pataxó. Brasil. Etnia: Pataxó. 2020. Som, cor. (9 min)

Link: <https://amotara.wordpress.com/portfolio/awaka-upa-amesca/>

EQUILÍBRIO. Direção: Olinda Wanderley – Yawar. Produção: Olinda Wanderley – Yawar. Brasil. Etnia: Pataxó Hã-hã-Hãe/Tupinambá. 2020. Som, cor. (11 min)

Link: <https://yawar.art.br/portfolio/equilibrio/>

KAAPORA, O CHAMADO DAS MATAS. Direção: Olinda Wanderley – Yawar. Produção: Olinda Wanderley – Yawar. Brasil. Etnia: Pataxó Hã-hã-Hãe/Tupinambá. 2020. Som, cor. (20 min)

Link: <https://yawar.art.br/portfolio/kaapora-o-chamado-das-matas/>

KUNHANGUE – UNIVERSO DE UM NOVO MUNDO. Direção: Graciela Guarani. Produção: Olhar da Alma Filmes. Brasil. Etnia: Guarani Kaiowá. 2020. Som, cor. (21 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Fe8DcQ5Q5Zg>

MÃE CAJARANA. Direção: Bárbara Leite Matias. Produção: Brasil. Etnia: Kariri. 2020. Som, cor. (5 min)

Link: Não possui link disponível.

MÃKAKOXI KANY'I YNPAKJE'Y – OS ANÉIS DE TUCUM MÃKAKOXI. Direção: Kamtinuwy Myky, Mãnynu Myky e Takarauku Myky. Produção: Coletivo Ijã Mytyli de Cinema Manoki e Myky. Brasil. Etnia: Myky. 2020. Som, cor. (7 min)

Link: https://www.youtube.com/watch?v=znHXR_-3aQ4

MANDAYAKI E TAKINO. Direção: Dadiwa Juruna e Yariato Juruna. Produção: Brasil. Etnia: Juruna/ Yudjá. 2020. (11 min)

Link: <https://institutocatitu.org.br/producao/mandayaki-e-takino/>

MENSAGENS DA TERRA. Direção: Maria Pankararu e Sebastián Gerlicg. Produção: THYDÊWÁ. Brasil. Etnia: Pankararu. 2020. Som, cor. (13 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IZeUL3NA-Vc>

MEU SANGUE É VERMELHO. Direção: Graciela Guarani e Thiago Dezan. Produção: Needs Must Films. Brasil. Etnia: Guarani Kaiowá. 2020. Som, cor. (86 min)

Link: <https://www.imdb.com/title/tt11728390/>

NHEMONGUETA KUNHÃ MBARAETE. Direção: Graciela Guarani, Michele Perito Kaiowá, Patrícia Ferrreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. Produção: PIRAGÜI Filmes Brasil. Etnia: Guarani Kaiowá e Mbyá-Guarani. 2020. Som, cor. (203 min)

Link: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>

NUHU YÃGMU YÕG HÃM: ESSA TERRA É NOSSA! Direção: Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, Roberto Romero. Produção: Paula Berbert. Maxakali. 2020. Som, cor. (70 min)

Link: <https://ecofalante.org.br/filme/nuhu-yag-mu-yog-ham-essa-terra-e-nossa>

PARTO. Direção: Maemes Gonçalves de Oliveira Ferro. Produção: LAPA – Laboratório de Práticas Audiovisuais. Brasil. Etnia: Xakriabá. 2020. Som, cor. (46 min)

Link: <https://lapa-lab.org/filmes/parto/>

THAKHI. Direção: Natali Condori Mamani. Produção: Natali Condori Mamani. Brasil/Bolívia. Etnia: Aymara. 2020. Som, cor. (34 min)
Link: <https://www.natalimamani.com/filme-ensaio>

2021

CIPÓ TUPI. Direção: Célia Tupinambá e Léo Mendez. Produção: Associação dos Índios Tupinambá da Serra do Padeiro (BA) e Apoetiká. Brasil. Etnia: Tupinambá. 2021. Som, cor. (18 min)

Link: 1- https://www.youtube.com/watch?v=upX_qbSjzOg

2 - <http://kinoforum.org.br/criticacurta/heranca-ancestral-cipo-tupi-de-leo-mendez-e-celia-tupinamba/>

ENTRE-ILHAS. Direção: Arlete Juruna. Produção: Vídeo nas Aldeias. Brasil. Etnia: Juruna. 2021. Som, cor. (30 min)

Link: <https://vimeo.com/691400811>

FÔLEGO VIVO. Direção: Associação dos Índios Cariris do Poço Dantas & Juma Jandaíra. Produção: Associação Dos Índios Cariris Do Poço Dantas-Umari. Brasil. Etnia: Kariri. 2021. Som, cor. (28 min)

Link: https://www.youtube.com/watch?v=H26Sdw_o0ak

GA VÍ: A VOZ DO BARRO. Direção: Ana Leticia Meira Schweig, Angélica Domingos, Cleber Kronun de Almeida, Eduardo Santos Schaan, Geórgia de Macedo Garcia, Gilda Wankyly Kuita, Iracema Gãh Té Nascimento, Kassiane Schwingel, Marcus A. S. Wittmann, Nyg Kuita e Vini Albernaz. Produção: COMIN - Conselho de Missão Entre Povos Indígenas, FLD - Projetos de vida Actaliança, Organização Juventude Indígena Kaingang e Tela Indígena. Brasil. Etnia: Kaingang. 2021. Som, cor. (11 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=dFPR4HDd3IQ>

JEROKY GWASU – GRANDE CANTO. Direção: Michele Perito Concianza Kaiowá. Produção: Tatiana M. Klein. Brasil. Etnia: Guarani-Kaiowá. 2021. Som, cor. (22 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=AD9FuVwV2ow>

LEVANTA E LUTA. Direção: Naine Terena. Produção: Naine Terena. Brasil. Etnia: Terena. 2021. Som, cor. (10 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Ty98iYAssgs>

MULHERES INDÍGENAS UNIVERSO DE UM NOVO MUNDO. Direção: Graci Guarani. Produção: Olhar da Alma Filmes. Brasil. 2021. Som, cor. (21 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ost2wzQAd30>

NHANDEREKO, O NOSSO JEITO DE SER E BEM VIVER. Direção: Juliana Kerexu. Produção: Breno Oberdan e Joice Cardoso. Brasil. Etnia: Mbyá-Guarani. 2021. Som, cor. (25 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=6ShUh-vdKc0>

PARENTE – A ESPERANÇA DO MUNDO. Direção: Graciela Guarani. Produção: Olhar da Alma Filmes. Brasil. Etnia: Guarani-Kaiowá. 2021. Som, cor. (52 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=o2Dk1xzSVFY>

YÃY TU NÛNÃHÃ PAYEXOP: ENCONTRO DE PAJÉS. Direção: Olinda Wanderley – Yawar. Sueli Maxakali. Produção: PRAE-DAC UFMG e OAD. Brasil. Etnia: Maxakali. 2021. (27 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZmlmM0pJ6Qo>

2022

ÃGAWARAITÁ: NANCY. Websérie Ep.01. Direção: Priscila Tapajowara. Produção: Tapajowara Filmes. Brasil. Etnia: Tapajó. 2022. Som, cor. (17 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=yJHQafOtjVI>

ÃGAWARAITÁ: MÃE D'ÁGUA. Websérie Ep.02. Direção: Priscila Tapajowara. Produção: Tapajowara Filmes. Brasil. Etnia: Tapajó. 2022. Som, cor. (19 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=KgjXjPYJXrw>

ÃGAWARAITÁ: MÃE DO IGARAPÉ. Websérie Ep.03. Direção: Priscila Tapajowara. Produção: Tapajowara Filmes. Brasil. Etnia: Tapajó. 2022. Som, cor. (23 min)

Link:

<https://www.youtube.com/watch?v=mEGPjjsi78Y&list=PLgK4I13iGaiQzDcbAwIDekC6vk0LEyHwO&index=4>

ÃGAWARAITÁ: MATINTA PERERA. Websérie Ep.04. Direção: Priscila Tapajowara. Produção: Tapajowara Filmes. Brasil. Etnia: Tapajó. 2022. Som, cor. (12 min)

Link:

https://www.youtube.com/watch?v=40ovVszz_Qo&list=PLgK4I13iGaiQzDcbAwIDekC6vk0LEyHwO&index=5

AUTODEMARCAÇÃO JÁ! Direção: Aldira Akai Munduruku, Beka Saw Munduruku e Rilcelia Akay Munduruku. Produção: Coletivo Audiovisual Daje Kapap Eypi. Brasil. Etnia: Munduruku. 2022. Som, cor. (8 min)

Link: Filme não disponível.

EXPERIÊNCIA INDÍGENA PNGATI GUARANI KAIOWÁ. Direção: Michele Kaiowá. Produção: PNGATI. Brasil. Etnia: Guarani Kaiowá. 2022. Som, cor. (12 min)

Link: Filme não disponível.

IBIRAPEMA. Direção: Olinda Wanderley - Yawar. Produção: Olinda Wanderley – Yawar. Brasil. Etnia: Tupinambá/Pataxó Hã-Hã-Hãe. 2022. Som, cor. (50 min)

Link: <https://yawar.art.br/portfolio/ibirapema/>

IBIRAPITANGA. Direção: Olinda Wanderley - Yawar. Produção: Olinda Wanderley – Yawar. Brasil. Etnia: Tupinambá/Pataxó Hã-Hã-Hãe. 2022. Som, cor. (7 min)

Link: <https://yawar.art.br/portfolio/ibirapitanga/>

MENSAGEIRAS DA AMAZÔNIA. Direção: Aldira Akai Munduruku, Beka Saw Munduruku e Rilcelia Akay Munduruku. Produção: Coletivo Audiovisual Daje Kapap Eypi. Brasil. Etnia: Munduruku. 2022. Som, cor. (17 min)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=44bV17c2Sg0>

ORÊ PAYAYÁ. Direção: Edilene Payayá, Sarah Goes da Silva, Alejandro Zywica. Produção: Movimento Associativo Indígena Payayá (MAIP), o Coletivo Mirante, e a Escola Livre Audiovisual da Chapada Diamantina (ELA). Brasil. Etnia: Payayá. 2022. Som, cor. (15 min)

Link: https://www.youtube.com/watch?v=_Sp6mcdeeik

THUË PIHI KUUWI – UMA MULHER PENSANDO. Direção: Aida Harika Yanomami, Edmar Tokorino Yanomami e Roseane Yariana Yanomami. Produção: Aruac Filmes. Brasil. Etnia: Yanomami. 2022. Som, cor. (9 min)

Link de trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=qtUIUYA7v0g>

ORIGINÁRIAS. Direção: Emília Top’Tiro. Produção: Adjodja Filmes e Limiar Filmes. Brasil. Etnia: Xavante. 2022. Som, cor. (5 min)

Links: <https://www.youtube.com/watch?v=P6-5D29FRC0>

6. Conclusão: Olharmos juntas para todas nós

Minha avó teve sete filhas. Cresci entre várias inspirações femininas e já diagnostiquei com muita análise e rituais que a masculinidade é uma ferida na minha família. A questão das mulheres, de alguma forma, sempre foi uma questão para mim. Minha avó começou a ler e a escrever, de fato, aos 30 anos. Ela frequentava a mesma escola pública em Porangatu (TO) que a minha mãe, mamãe fazia o 6º ano e minha avó o Ensino de Jovens e Adultos. Voinha Maria Otávia fez faculdade depois dos cinquenta anos e se formou em pedagogia aos 55. Foi a primeira pessoa da família a cursar uma universidade e foi uma universidade pública. Ela sempre gostou de estudar. De suas sete filhas, cinco são professoras. Serei a segunda pessoa da minha família materna a concluir um doutorado e a segunda pessoa da minha família paterna a também ocupar este lugar. A primeira pessoa do lado de lá foi meu pai e ele foi também a única referência para mim como docente em universidade pública e ensino superior, pois minha avó, tias e minha mãe são e foram professoras do ensino básico em escolas públicas. Isso tudo para dizer que para muitas pessoas a academia foi (e ainda é) um lugar distante. Produzir conhecimento e torná-lo acessível é a conclusão mais óbvia para esta pesquisa, embora esse desejo não estivesse explícito no texto, toda a linguagem, a forma de escrita, as evocações, usos das teorias e a dança acadêmica se deram para que esta pesquisa fosse além de si mesma.

A fim de que, como pesquisa em uma universidade pública, ela cumpra sua função cosmopolítica e possa ser uma aliança afetiva, como políticas públicas para as mulheres indígenas cineastas e como uma possível ferramenta de luta; útil para as mulheres indígenas como ampliação de seus trabalhos para fora da bolha das pessoas implicadas com os povos indígenas e seus movimentos; espaço fértil como a criação da *Katahirine - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas*. Uma tese-cesta que possa guardar, compartilhar e ser tecida por alianças afetivas – sua matéria-prima. E tramada na intenção das alianças potenciais, visto que

elaborar as alianças potenciais é uma forma de devir outro, nesta concepção a aliança é o que define as condições intensivas do sistema, ou seja: quais são as imagens produtivas que se formam em quais situações, desde quais relações entre que diferenças intensivas. A aliança aqui é a possibilidade de seguir sendo. (FERRAZ, 2019, p. 211).

Já como política para as pessoas não indígenas, o que me interessa nesta pesquisa-vida-caminho é sentir e formular pensamentos visuais para alargar o que entendemos por cinema e deixar algumas contradições evidentes, a partir dos pensamentos visuais e sonoros, a caminho de uma outra compreensão do que possa ser cinema e de como as cosmovisões, políticas e poéticas indígenas acionam práticas para uma outra educação visual e outras pedagogias e éticas de vida, empreendendo modos de ser atrelados aos mais diversos movimentos *simpoiéticos*. Meu trabalho com todas as realizadoras presentes aqui se articula no intento de colaborar e lançar pistas sobre o que são essas linguagens, processos criativos, pensamentos estéticos, conhecimentos, bem como tentar expandir o sentido do que entendemos, na sociedade ocidental, como cinema e audiovisual.

Desta maneira, em conclusão, permanece a retórica: o que pode um cinema enraizado? Ele pode muito. E se implica a torção narrativa de toda nossa História. O cinema indígena age em prol da “ruptura da invisibilidade e exclusão social, o deslocamento do estereótipo do indígena como marginal e a projeção da diversidade cultural, sabedoria, planos de vida e vigência dos povos indígenas” (CÓRDOVA, 2015, p. 175). O cinema indígena criado pelas mulheres, por sua vez, age nas estratégias de reencantar o cotidiano. Esses cinemas encantados se fazem em movimentos contíguos realizados sobretudo entre as mulheres indígenas, o visível e o invisível, práxis e coração, seres humanos e não humanos.

Com elas, concebo que há uma articulação na perspectiva do cinema contemporâneo com ênfase ao *sentipensar* (FALS-BORDA, [1984] 2002; Lia Pinheiro, 2019) e no

sentir, pesar e agir (MIGNOLO, 2018), por meio da epistemologia *ch'ixi* (CUSICANQUI, 2018), em que as cineastas perturbam e reencantam o cinema através de seus processos cosmológicos com práticas artísticas e pensamentos visuais que acontecem junto com a vida: cotidianas, diversas, intuitivas, alinhadas às espiritualidades, à ancestralidade e aos corpos. O que o cinema indígena feito por mulheres pode devolver, então, para nós?

O arqueólogo Eduardo Góes Neves, no livro *Sob os tempos do equinócio* (2022), elabora uma síntese de oito mil anos de história da Amazônia central, revela as primeiras evidências da presença indígena na região e, ao revelar essa ocupação, emaranha os vestígios, solo e vegetação a uma história antiga dos povos indígenas. Nesse processo, o arqueólogo contraria o senso comum e nos instiga a pensar por outra ótica nossa dimensão ética e política de vida:

Por que, após dezenas de milhares de anos vivendo como caçadores-coletores, as sociedades humanas abriram mão de sua liberdade em prol da agricultura e do Estado? Os povos antigos da Amazônia central escaparam desse desígnio, desenvolvendo maneiras engenhosas de vida no bosque tropical. Essa é uma lição que vale a pena ser aprendida, nem que seja por seu valor ético. (NEVES, 2022, 190).

As práticas agroecológicas dos povos antigos da Amazônia mostram que a diversificação dos cultivos contribuiu para o que hoje conhecemos como Amazônia e suas florestas. Pego emprestado essa revisão de conhecimento acerca da ocupação da Amazônia para estendê-la a uma revisão de conhecimento visual. São inúmeras as maneiras engenhosas que podemos aprender como lição para sonhar e sentipensar nossa existência e, por consequência, nosso pensamento visual, um valor ético de vida que atua na esquivia, na dança e no movimento criativo de existir.

Isso é a esquivia Guarani. Um modo de resistência que aprendemos desde crianças através da dança. Dançando, aprendemos a nos mover. Nos movimentando, aprendemos a nos esquivar e, assim, sobrevivemos a tudo e a todos que há cinco séculos tentam nos matar. [...] Por isso, se quisermos proteger nossas imagens, proteger os espíritos que as imagens tentam capturar, temos que colocá-las em movimento. Nunca me pareceu tão importante movimentar as imagens. (BENITES; DINIZ, 2023, p. 142)

Movimentando as imagens junto com a vida, porque acontecem com a vida, ali no dia-a-dia, na criação das crianças, nas roças, na soberania alimentar, na gravidez e no parto, na menstruação, com as divindades, com a terra, plantas, bichos, fungos e no cuidado com a natureza. Esta pesquisa-vida-caminho deseja sonhar outras possibilidades de um mundo onde caibam muitos mundos, vermos não apenas com os olhos, pensarmos não apenas com o cérebro e sentirmos não apenas com o coração. Saber fazer do sonho resistência, como o povo Yanomami e seus sonhos:

Aquilo que experimentam sonhando é considerado tão importante quanto as experiências da vida desperta. São formas complementares de estar no mundo e de se relacionar com ele. Os Yanomami não apenas pensam sobre os seus sonhos, eles sonham aquilo que pensam. E é por isso que se pode dizer que os sonhos yanomami são parte fundamental de sua concepção de mundo. (LIMULJA, 2022, p. 174).



O que aprendi e como aprendi, como me tocou e o que se transformou compõem experiências que podem ser traduzidas pelas histórias que escutei e vivi. Na Guatemala, Flor me contou que adora receber as pessoas na casa dela, amigas ou família, e que sempre fazia questão de arrumar todos os detalhes, do cardápio a cozinhar à limpeza da casa antes e depois. Mas atualmente, ela disse que, quando cozinha, não lava as louças, não deixa todos se servirem da comida primeiro e faz questão de pegar o melhor pedaço do que ela preparou e de se servir bem. Antigamente, ela não fazia assim. Na sua família as mulheres se serviam por último e ela deixava as melhores partes dos alimentos para outras pessoas – mesmo se ela tivesse planejado e feito tudo. Introjetei essa atitude na minha vida.

Entrar em contato com várias das minhas fragilidades para sentir, pensar e agir nesta tese, como o fogo me revelou. Preciso ser mais água. Essa revelação faz esta pesquisa ser algo que vaza, algo que escorre e transborda. Olhar para todo esse trajeto para integrar a cura relacionada com a energia de olhar o todo, onde tudo faz parte, tudo pertence. Tudo o que eu passei é para estar onde estou e daqui por diante novos caminhos serão traçados. A tese já está no mundo e certamente tomará rumos que agora não estão mais em meu controle, é quase uma filha. Finalizar este ciclo me permite estar inteira, com minhas sombras e luzes.

Sentada na porta de casa e abrindo o terreiro do quintal à contaminação e à coafetação, vou longe fofocando com tempo. Desejo que essa tese acenda a fogueira no coração da floresta de cada uma que a compartilhe em leitura e afetação.

Estamos todas conectadas nessa teia-trama a olharmos juntas para todas nós!

7. Referências

AHMED, Sarah. *The Cultural Politics of Emotion*. Second edition, Edinburgh University Press Ltd, 2014. Disponível em: < <http://praticuesdhospitalite.com/wp-content/uploads/2019/03/245435211-sara-ahmed-the-cultural-politics-of-emotion.pdf> >.

ALVARENGA, Clarisse; VEIGA, Roberta. Escritas de si “entre” mulheres: da intimidade no presente à distância histórica em Teko haxy – ser imperfeita. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, v. 6, n. 18, p. 556-570, 6 set. 2021.

ALVARENGA, Clarisse. Corpos de mulheres guerreiras e suas falas-imagens em Nhemongueta Kunhã Mbaraete. In: *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena/* coordenação Daniel Ribeiro Duarte, Roberto Romero, Júnia Torres. -- 1. ed. -- Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal, 2021.

_____. *O cinema do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias*. In *Mulheres de Cinema*. Karla Holanda (org.), Rio de Janeiro: Numa, 2019. (p. 175-190).

_____. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-), 2017, 298p.* EDUFBA.

ALVARES, Alberto. *Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história*. Trabalho de conclusão do curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

_____. *Petein Mbya Nhema'en Ta'anga Arandure Nhemboja'o Re - Um Olhar Guarani: O Cinema Na Fronteira Dos Saberes*. Dissertação de Mestrado, PPGCine-UFF. (Orientadora: Profª Drª Karla Holanda), 2021.

ANZALDUÁ, Gloria. *Como domar uma língua selvagem*. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, n. 39, p. 297-309, 2009.

ARRUTI, José Maurício. *Etnogêneses indígenas*. [2006]. Disponível em: < <https://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/quem-sao/etnogeneses-indigenas> >.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 659-688, maio-ago. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000200018>.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 659-688, maio-ago. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000200018>.

BANIWA, Denilson. *Ficções Coloniais (ou finjam que não estou aqui)*, 2021. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/114977861/Ficcoes-Coloniais-%28ou-finjam-que-nao-estou-aqui%29>>.

BANIWA, Denilson. Artistas indígenas ganham protagonismo no circuito e terão peso inédito na Bienal. *Folha de São Paulo*, escrita por Carolina Moraes, 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/06/artistas-indigenas-ganham-protagonismo-no-circuito-e-terao-peso-inedito-na-bienal.shtml#:~:text=Artistas%20ind%C3%AAdgenas%20ter%C3%A3o%20um%20peso,%C3%A9%20exatamente%20in%C3%A9dito%2C%20no%20entanto>>. Acesso em: 3 de abril de 2023.

BAPTISTA, Jean. *O temporal*. São Miguel das Missões: Museu das Missões, 2010. (Dossiê Missões, 1).

BARBOSA, L. P. . Educación y lucha autonómica en la Voz Zapatista: aportes de la Pedagogía del Sentir-Ser, Sentir-Pensar, Sentir-Saber. *Revista Educación y Cultura*, 105, 21-27. Colombia: Siglo del Hombre. 2014.

_____. Estética da resistência: arte sentipensante e educação na práxis política latinoamericana. *Conhecer: Debate entre o Público e o Privado*, v. 9, n. 23, p. 29-62, 2019.

_____. Florescer dos feminismos na luta das mulheres indígenas e camponesas da América Latina. *Revista NORUS* | vol. 7, nº 11 | p. 197-231 | Jan/Jul/2019.

BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu, 2018.

BELISÁRIO, Bernard. *Desmanchar o cinema: pesquisa com filmes Xavante no Waia Rini*. - 2018. 171 f. : il. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Orientador: André Brasil.

BENITES, Sandra. Piração. In: *Corpos que falam*. 2020. Disponível em: <<https://corposquefalam.weebly.com/escritas/piracao-sandra-benites-ppgasmnufrj>>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

_____. *Viver na língua Guarani Nhandewa (mulher falando)*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

BENITES, Sandra; DUARTE, Nelly. *Os antropólogos contam tudo errado! Nós somos as autoras das nossas falas*. Entrevista Por Oiara Bonilla e Bruna Franchetto. *Revista DR*,

2015. Disponível em: <<https://revistadr.com.br/posts/os-antropologos-contam-tudo-errado-nos-somos-as-autoras-das-nossas-falas/>> Acesso em: 3 de abril de 2023.

BENITES, Sandra; DINIZ, Clarissa. Movimentar as imagens. *Revista Zum* #24, 2023, p. 130-142.

BERNSTEIN, Julia Barreto. *O cine-maniva do Rio Negro*. 2019. 187 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Orientador: André Brasil.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. *Sociol. antropol.* | Rio de Janeiro, v. 06.03: 601– 634, dezembro, 2016.

_____. Bicicletas de Nhanduru: lascas do extracampo. *DEVIRES – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, 2012.

_____. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, setembro/dezembro 2013.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Grupo de estudos Clínica da Efemeridade: O princípio da Intimidade na Violência Racial Brasileira (a respeito de sua pesquisa de mestrado sobre as subjetividades de pessoas racializadas) e convidadas, no Festival PERPENDICULAR 2021: Estados colaborativos suprasensórios - 25/05/2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SxiHrb6I06Y>>.

CABNAL, Lorena. *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*. España: ACSUR – Las Segovias, 2010.

CAIXETA QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Revista Devires, Belo Horizonte*, V. 5, N. 2, P. 98-125, JUL/DEZ 2008.

CARELLI, Vicent. Um outro olhar, uma nova imagem. In: CARVALHO, Ana; In: *Vídeo nas Aldeias: 25 anos*. São Paulo: Itaú: Natura, 2011.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução. *Revista MANA* 4(1):7-22, 1998. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - PPGAS-Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mana/a/pfz8Y9VPgXjm5vZbx8pTZDF/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: 10 de Março de 2022.

CARVALHO, Ernesto; CARELLI, Vincent (Org.). *Vídeo nas Aldeias: 25 anos*. São Paulo: Itaú: Natura, 2011.

CESAR, Amaranta. Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência. In C-legenda - *Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense*, no35. Niterói: 2017

CHIEREGATI, Luciana. Pós-fácio. In: LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa de ficção*. Ano 202, 1º edição. 48p. São Paulo: Editora n-1, 2021. (p.25-38)

CÓRDOVA, Amalia. Estéticas enraizadas: aproximações ao vídeo indígena na América Latina. *Catálogo Mostra Olhar – Um Ato de Resistência pelo ForumdocBH 2015 e Andrea Tonacci*. p. 149 no link: <https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_vol2_site> Acesso em: 20 maio 2021.

CORRÊA, Mari. DUTRA, Mara Vanessa. Relatório Instituto Catitu. 139989 | *Narrative & Financial Report* | Interim Ford Foundation. 2023

COSTA MENEZES, G. G. T. Fábio. *Para que o mundo prossiga: uma análise do cinema-processo de Vincent Carelli na trilogia Corumbiara, Martírio e Adeus, Capitão*. Dissertação de mestrado. Universidade De São Paulo, Escola De Comunicações e Artes, Programa De Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 2023.

CUMES, Aura Estela. Mujeres Indígenas, Patriarcado Y Colonialismo: Un Desafío A La Segregación Comprensiva De Las Formas De Dominio. *Anuario Hojas de Warmi*. 2012, no 17. Seminario: Conversatorios sobre Mujeres y Género ~ Conversações sobre Mulheres e Género. Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia (España)

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax Utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. 1. ed. Brasil: n-1 Edições, 2021.

DINIZ, Débora. *Carta de uma orientadora: o primeiro projeto de pesquisa*. Brasília: Letras Livres, 2013.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206-242.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. *Revista Select*, ano 07, edição 39. Jun/jul/ago 2019.

ESBELL, Jaider. *Redes de alianças afetivas*. Postagem em seu blog pessoal, 2019. Disponível em: < <http://www.jaideresbell.com.br/site/2019/02/23/redes-de-aliancas-afetivas/> >.

FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: como o antropólogo estabelece seu objeto*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FALS-BORDA, O. *Una sociología sentipensante para América Latina (antología)*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre, 2008

FALS-BORDA, O. *Sentipensante (Arquivo de vídeo)*. 2007 Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=mGAY6Pw4qAw> > Acesso em: 10 de março de 2023.

FAUSTO, Juliana. A bolsa de Le Guin. In: LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa de ficção*. Ano 202, 1ª edição. 48p. São Paulo: Editora n-1, 2021. (p.5-15)

FEDERICI, Silvia. *A história oculta da fofoca. Mulheres e caça às bruxas*. São Paulo: Editora Boitempo, 2019.

_____. *Calibã e a Bruxa*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

_____. *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns*. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

FERREIRA da SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*, São Paulo: 2019.

FERREIRA da SILVA, Denise; DESIDERI, Valentina. *Leituras poéticas*. Disponível em: < <https://ehcho.org/en/content/poethical-reading> > Acesso em: 20 de Março de 2022.

FERREIRA JR, Wanderley Jose. O homem como ser-no-mundo: repercussões pedagógicas da analítica existencial de Ser e Tempo // DOI: 10.18226/21784612.v23.n3.1. *Conjectura: Filosofia E Educação* 23 (3), 2018: 436-458.

FLECK, Eliane C. D. De mancebas auxiliares do demônio a devotas congregantes: mulheres e condutas em transformação (reduções jesuítico-guaranis, séc. XVII). *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, set./dez. 2006. Disponível em: < http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S0104-026x2006000300003&script=sci_abstract >. Acesso em: 20 maio 2022.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: _____. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 159-186. (PDF)

FREITAS, Kênia. Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo. In: RICARDO, Laécio (org.). *Pensar o documentário: textos para um debate*. Recife: Ed. UFPE, 2020

FREITAS, Kênia. Movimentos fabulares. In: *Cinema Brasileiro, anos 2010*. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: < <https://www.10olhares.com/olhar-7-k%C3%A0nia-freitas> >.

GALACHE, Gilmar. Fortalecimento do jeito de ser Terena, o audiovisual com autonomia. In: NATÁLIA, Rita. TEODÓSIO, André (orgs). *Ameríndias: Performances do cinema indígena no Brasil*. Catálogo Mostra do DocLisboa 2019. p.153 do link: < https://issuu.com/sistemasolar/docs/excerto_amerindias >.

GALINDO, Maria. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. Bolívia: Mujeres Creando, 2013.

GARGALLO, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala - IDEAS Y PROPOSICIONES DE LAS MUJERES DE 607 PUEBLOS EN NUESTRA AMÉRICA*. México: Universidad de la Ciudad de México, 2014.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GINSBURG, Faye. Screen memories: resignifying the traditional in indigenous media. In: GINSBURG, Faye; ABULUGHOD, Lila; LARKIN, Brian (orgs.). *Media worlds: anthropology on new terrain*. Berkeley: California University Press, 2002. p. 245-256.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2021, 256p.

GONZALEZ, Lélia. A categoria política-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloísa B. *Pensamentos feministas – Conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

GOMES, Maria Clara Parente de Barros. *Ser junto: experimentos simpoiéticos fungicos A arte de Saša Spačal. Projeto Pela Vida*. São Paulo: n-1 edições, 2021. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/ser-junto-experimentos-simpoieticos-fungicos>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

_____. *Criar mundos relacionais: “Estórias de Camille” e outras fabulações especulativas*. Rio de Janeiro, 2023. 129p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, 31(1), 2016, p. 25–49. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078>>.

GUARANI, Graciela; TAVARES, Joana Brandão; WANDERLEY, Olinda Muniz; YXAPY, Patrícia Ferreira; PINHEIRO, Sophia; BRITO, Thais. Um cinema que é flecha certa: olhares sobre o visível e o invisível no cinema pluridiverso das mulheres indígenas. In: TAVARES, Joana Brandão. *Catálogo da Mostra Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas* (2a. Edição) . Pau Brasil: Amotara, 2021. Disponível em: <<https://amotara.files.wordpress.com/2021/03/catalogo-amotara-2021.pdf>>

_____. O cinema feito à mão de Sueli Maxakali. In: TAVARES, Joana Brandão. *Catálogo da Mostra Amotara - Olhares das Mulheres Indígenas* (2a. Edição) . Pau Brasil: Amotara, 2021a.

GUARANI, Jerá. Tornar-se selvagem. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 14, página 12-19, 2020.

GUIMARÃES, Victor. Uma vela acesa à luz do dia: estados alterados da ficção no cinema de realizadores indígenas. In: *Revista Cinética*, 2021. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/estados-alterados-da-ficcao-realizadores-indigenas-victor-2021/>>. Acesso em: 20 de abril de 2022.

HARAWAY, Donna. *Quando as espécies se encontram*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

_____. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridades significativa*. Tradução: Pê Moreira; Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

_____. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene (Experimental Futures)*. Durham: Duke University Press, 2016.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Revista ECO-Pós*, 23(3), 12 - 33, 2020.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017.

HOLANDA, Karla. O outro lado da lua no cinema brasileiro. In *Mulheres de Cinema*. Karla Holanda (org.), Rio de Janeiro: Numa, 2019. (p. 137-158)

_____. Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?. In: *Cadernos Pagu*: Campinas, SP, v. 60, 2020. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8664563> >.

hooks, bell. Representações da branquitude na imaginação negra. In *Olhares negros – raça e representação*. Trad: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. (p.294-315)

INDIGENOUS ACTION. *Repensando o Apocalipse: Um Manifesto Anti-Futurista Indígena*. Disponível em: < <https://www.glacedicoes.com/post/repensando-o-apocalipse-um-manifesto-anti-futurista-indigena-indigenous-action> >.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*, Trad. Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. (p. 47-69 e p. 213-238).

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAHÔ, Creuza Prumkwyj. Mulheres-cabaças. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 11, página 110 - 117, 2017.

KRENAK, Ailton. *As alianças afetivas*. Entrevista com Ailton Krenak, por Pedro Cesarino, 2016. Disponível em: < https://www.academia.edu/37323976/As_alian%C3%A7as_afetivas_entrevista_com_Ailton_Krenak_por_Pedro_Cesarino >

_____. Cinema de Índio, demarcando um lugar na tela. In: NATÁLIA, Rita. TEODÓSIO, André (orgs.). *Ameríndias: Performances do cinema indígena no Brasil. Catálogo Mostra do DocLisboa 2019*. p.153 do link: < https://issuu.com/sistemassolar/docs/excerto_amerindias>.

_____. *O Futuro é ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton; COHN, Sergio (Org.). *Encontros Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

LAGROU, Els (Org). *No caminho da miçanga: um mundo que se faz de contas*. Catálogo. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2016.

LAGROU, Els. *Arte ou Artefato? Agência e significado nas artes indígenas*. In: NATÁLIA, Rita; TEODÓSIO, André (orgs). *Ameríndias: Performances do cinema indígena no Brasil*. Catálogo Mostra do DocLisboa. 2019.

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2013.

LÂNES, Patrícia. 'Un mundo ch'ixi es posible', de Silvia Rivera Cusicanqui. In: v. 3 n. 1 (2019): *Giro decolonial I: Artes visuais, arquiteturas e visualidades*. Disponível em: < <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2457>>.

LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa de ficção*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

_____. *Panel Discussion with Donna Haraway and James Clifford*, 5 ago. 2014. Disponível em: < <https://vimeo.com/98270808> >. Acessado 20 de Janeiro de 2022.

LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: Uma etnografia dos sonhos Yanomami*. São Paulo: Ubu Editora, 2022. 192 p.

LORDE, Audre. *Irmã Outsider: Ensaios e Conferências*. 1. ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. Tradução de Stephanie Borges.

LUGONES, María. *Colonialidad y género*. Tabula Rasa, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul.-dic. 2008. Disponível em: <http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/colonialidad_y_genero_maria_lugones.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2015.

MADI, D., & DEMERCHI, A. *A Imagem Cronicamente Imperfeita: o Corpo e A Câmera Entre Os Mebêngôkre-Kayapó*. Espaço Ameríndio, 7(2), 147, 2013.

MAGNANI, Claudia. *Ũn Ka'ok - mulheres fortes [manuscrito] : uma etnografia das práticas e saberes extra-ordinários das mulheres tikmũ'ũn - maxakali*. 386 f., enc, il. Tese - (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, 2018.

MARIN, Nadja; MORGADO, Paula. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In: BARBOSA, Andréa et al. *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Fapesp: Terceiro Nome, 2016. p. 87-108. (PDF)

FERRAZ, A. L. Marques Camargo. *Cosmopolíticas Guaranis: Pistas sobre as relações entre Imagem e Alteridade*. Porto Alegre: ILUMINURAS, v. 20, n. 50, 2019. DOI: 10.22456/1984-1191.80384. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/80384>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MAXAKALI, Sueli; MAXAKALI, Isael. O corpo da terra está quente, desta terra para esta terra. In: NATÁLIA, Rita; TEODÓSIO, André (orgs). *Ameríndias: Performances do cinema indígena no Brasil*. Catálogo Mostra do DocLisboa. 2019.

MAXAKALI, Sueli; TUGNY, Rosângela de Tugny; MAXAKALI, Isael Maxakali et al. Fragmentos de um cinema-jiboia tikmũ'ũn. *Catálogo Forumdoc 2019*.

MBEMBE, Achille. *Brutalismo*. São Paulo: n-1 Edições, 2021. 256 p.

MIES, Maria. SHIVA, Vandana. *Ecofeminismo*. Tradução: Carolina Caires Coelho. Belo Horizonte: Editora Luas, 2021. 504 p.

MELO, Clarissa R.; ANTUNES, Eunice Kerexu Yxapyry. Ser mulher e acadêmica guarani: corporalidade e espaços de circulação. In: SILVEIRA, Nádia H.; MELO, Clarissa R. De; JESUS, Suzana C. de (orgs). *Diálogos com os Guarani: articulando compreensões antropológicas e indígenas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2016.

MELLO, Flávia C. *Aata tape rupy – Seguindo pela estrada: uma investigação dos deslocamentos territoriais realizados por famílias Mbyá e Chiripá Guarani no Sul do Brasil*. 2001. 163 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

MESQUITA, Cláudia. Obra em processo ou processo como obra? In: EDUARDO, Cleber; VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz. *Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões*. 2011.

Disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php> > Acesso em: 2 de abril de 2023.

MIGNOLO, W.D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade empolítica. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, p. 287-324, 2018.

MIGNOLO, W. *A estética/estesia decolonial tornou-se um conector transversal entre os continentes*. C& América Latina, 2018. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/argentine-semiotician-walter-mignolo/>>. Acessível em 3 de abril de 2023.

MOCELLIM, Alan Delazeri. O Reencantamento do Mundo: considerações preliminares. 2011. *35o Encontro Anual da ANPOCS*.

MOHANTY, Chandra T. *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

MOMBAÇA, Jota. *A plantaçoão cognitiva*. Masp e Afterall, 2020.

MOSTRA OLHAR: *um ato de resistência*. 2015. Disponível em: < http://www.forumdoc.org.br/wp-content/uploads/2015/11/Catalogo_Vol2_site.pdf >. Acesso em: 20 jul. 2016.

MUNIZ, Maria Mayá. *Escola da Reconquista*. Editora Teia dos Povos, 2022.

NADAL, Luiz. Rio de Janeiro, 30 de Junho de 2021. Instagram: @luiznadal.
Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CQwbdH7J83c/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

NATÁLIA, Rita. TEODÓSIO, André (orgs). Ameríndias: Performances do cinema indígena no Brasil. *Catálogo Mostra do DocLisboa 2019*.

NEVES, Eduardo Góes. *Sob o tempo do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia central*. São Paulo: Ubu Editora / Universidade de São Paulo, 2022. 224 p.

OLIVEIRA, Janaina. Cosmopoéticas contrahegemônicas. *Fala durante a 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes*, Tiradentes, Minas Gerais, 2020.

OLIVEIRA, Joana Cabral de, et al (orgs). *Vozes vegetais: diversidade, resistências e histórias da floresta*. São Paulo: Ubu Editora/ird, 2020. 386 pp., 38 ils.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. *Conceituando o Gênero: Os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. CODESRIA Gender Series. Dakar: CODESRIA, 2004.

PARÁ YXAPY, Patrícia Ferreira. Artes indígenas: somos um, somos muitos. In: Joseca Yanomami: Nossa Terra-floresta. *Catálogo da exposição Joseca Yanomami: Nossa Terra-floresta*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), São Paulo (SP), 2022. <<https://masp.org.br/exposicoes/joseca-yanomami>>.

PARÁ YXAPY, Patrícia Ferreira. Fronteira, espaço e paisagem. In: *Sentidos do chão*. Sentidos do chão [livro eletrônico] / organização Ana Luiza Nobre, Caio Calafate. Rio de Janeiro: Comum Pesquisas e Produções, 2022.

https://www.atlasdochao.org/wp-content/uploads/2021/10/sentidos-do-chao_ebook_final.pdf

PELÚCIO, Larissa. Subalternos quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós- colonialismos, feminismos e estudos queer. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 2, p. 395-418, 2012.

PÁL PELBART, Peter; LACERDA, Mariana Lacerda. *Uma baleia na montanha*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

PIERRI, D. C. Como acabará essa terra? Reflexões sobre a cataclismologia Guarani-Mbya, à luz da obra de Nimuendajú. *Revista Tellus, [S. l.]*, n. 24, p. 159–188, 2014. Disponível em: <<https://www.tellus.ucdb.br/tellus/article/view/38>>. Acesso em: 3 abr. 2023.

PINHEIRO, Sophia. Gerações em cena, filmar com mulheres Mbyá-Guarani: o filme-processo Pará Reté. In. PROA: *Revista de Antropologia e Arte*, UNICAMP, 11 (1), p. 182-216, 2021.

_____. *A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígenas Patricia Ferreira*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia – Universidade Federal de Goiás. 2017. 276p.

_____. Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patricia Ferreira Pará Yxapy. *Revista Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF*. v. 15 n. 3 Dezembro, 2020.

PINHEIRO, Sophia; YXAPY, Patricia F. P., POTY, Ariel O. K., MIMBI, Kuaray. *Teko Hypy – a origem do mundo: uma narrativa Mbyá-Guarani*. – Goiânia : negalilu, 2022. 44 p. : il. ; 21x21cm.

PIZANGO, Alberto. *Estado de insurgência*. In: PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n.13, Abril, 2019. < <https://piseagrama.org/estado-de-insurgencia/> >

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, (2000) 2005.

REBELO, Francine P. *Kunhangue Mba'e Kua: as trajetórias das mulheres cacicas Guarani Mbya de Santa Catarina*. 2015. 203 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite : A história e a ciência do sonho*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *Sonho Manifesto: dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. Sidarta Ribeiro, por Mano Brown. Episódio de Podcast *Mano A Mano*. Abril de 2022. Disponível em: < <https://open.spotify.com/episode/0ml5hCcOCu3LP5Pt2wkFnZ?si=aaf57d2515634a05> >. Acesso em: 15 de março de 2023.

RIVERA CUSICANQUI, S. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

_____. *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

_____. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. 1a ed. Buenos Aires : Tinta Limón, 2010.

ROMERO, Roberto. *O rastro do outro: sonho, diferença e alteração entre os Tikmũ'ün_Maxakali*. Tese de Doutorado (Antropologia). PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2021. 346pp.

SACCHI, Ângela; GRAMKOW, Márcia M. (Org.). *Gênero e povos indígenas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/GIZ/Funai, 2012.

SANJINÉS, Jorge. Grupo Ukamau. Elementos para uma teoria e prática do cinema revolucionário. In: *Teoria e Prática de um cinema junto ao povo*. Trad. Sávio Leite e Lourenço Veloso. 1 ed. Goiânia, Marte, 2018. (p. 36-69).

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda*. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SEGATO, Rita. Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. In: QUIJANO, Aníbal; MEJÍA NAVARRETE, Julio (Ed.). *La cuestión descolonial*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2010.

SHIRATORI, K.; OROBITG, G.; RIBEIRO JÚNIOR, R. R.; HOTIMSKY, M. Nós que sabemos sonhar: Entrevista com Sandra Benites, Sérgio Yanomami e Alberto Álvares. *Revista de Antropologia, [S. l.]*, v. 65, n. 3, p. e202953, 2022. DOI: 10.11606/1678-9857.ra.2022.202953. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/202953> >. Acesso em: 23 mar. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Encantamento - Sobre Política de Vida*. Rio de Janeiro: Ed. Morula, 2020.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STENGERS, Isabelle; DESPRET, Vinciabe. Entrevista com Isabelle Stengers e Vinciane Despret. Por Oiara Bonilla e Tatiana Roque. *Revista DR*, 2015. Disponível em: <<https://revistadr.com.br/posts/entrevista-com-isabelle-stengers-e-vinciabe-despret-2/>>.

STEYERL, Hito. Em defesa da imagem ruim. In: *Revista Serrote*. n.19, Ed. Instituto Moreira Salles: São Paulo. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. p. 185-199, 2015.

STOLZE LIMA, Tânia. Por uma cartografia do poder e da diferença nas cosmopolíticas ameríndias. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, 2011, V. 54 No 2. p. 602.

SZTUTMAN, Renato. *Metamorfoses do Contra-Estado*. Ponto Urbe [Online], 13 | 2013, posto online no dia 31 Dezembro 2013, consultado o 11 Dezembro 2015. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/893>>; DOI : 10.4000/ pontourbe.893.

SCHWARCZ, Lilia. *Aula Novo Velho Mundo*. Disponível em < <https://conteudo.barco.art.br/video-aula-gratuita-lilia> > Acesso em: 7 de Fevereiro de 2023.

TAVARES, Joana Brandão. *Agência feminina, terra e multissensorialidade: a mitopraxis Tikmũ'ũn no cinema*. 2022. 432 f. Orientadora: Profª. Dr.ª Maíra Kubik Mano. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Inter. sobre Mulheres, Gênero e Feminismo. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TEODÓSIO, André (orgs). *Ameríndias: Performances do cinema indígena no Brasil. Catálogo Mostra do DocLisboa 2019*.

TERENA, Naine de Jesus. *Audiovisual na Escola Terena Lutuma Dias: educação indígena diferenciada e as mídias*. NT Jesus. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014. Orientação da Prof. Dra. Circe F. Bittencourt. 200p.

_____. *Arte Artivista*, In: *Revista Zum* #19, Dezembro de 2020.

_____. *Lentes Ativistas e a arte indígena*. Disponível em: < <https://revista-zum.com.br/radar/arte-indigena/> >.

TRINH, Minh-ha T. *Diferente de você/Como você: mulheres pós-coloniais e as questões interligadas da identidade e da diferença*. Tradução de Augusto de Castro. *Forumdoc.BH 2012 [Catálogo]*, Belo Horizonte, 2012. p. 201-206.

VEIGA, Roberta. ITALIANO, Carla. *O diário como dispositivo e o efeito do eu no cinema: Akerman e Perlov*. *Contemporânea, revista de comunicação e cultura*, Salvador, v. 13, n. 3, p. 708-724, set.-dez. 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 181-264: *O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*; p. 345-399: *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*; p. 473-492: *Entrevista*.

VON HUNTY, Rita. *Narrar o mundo*. 2021. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eaDfvChma3Q&t=1s>>. Acesso em: 4 de dezembro de 2022.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WEBER, Max. *A ciência como vocação*. Tradutor: Artur Morão. In: *Três tipos de poder e outros escritos*, Tribuna da História, Lisboa, 2005. Disponível em: < http://www.lusosofia.net/textos/weber_a_ciencia_como_vocacao.pdf > Acesso em: 3 de abril de 2023.

WOOLF, Virginia. *Orlando: Uma biografia*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

XAKRIABÁ, Célia. *Amansar o giz*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 14, página 110 - 117, 2020.

XAKRIABÁ, N. Célia. *O Barro, o Jenipapo e o Giz no fazer epistemológico de autoria*

Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada. Dissertação do Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais. Universidade de Brasília - UnB. Brasília/DF, 2018.

XAVIER, Ismail. Cinema e descolonização. *Forumdoc.bh*, 2018 [Catálogo], Belo Horizonte, 2018. p. 114-122.

8. Anexos

Transcrição da entrevista com Graciela Guarani

30 MB. 1^o 03' 12"

Sophia: Foi. Acho que tá gravando já.

Graciela: Paguei o... Ah! Ia falar "água". *[Risos]*

S: Onde você... Você comprou lá em... em Triunfo?

G: Não, não é isso que eu ia... Peguei lá...paguei lá em Jatobá. Paguei cento e cinquenta nessa porra aí, chega aí, quebrou aqui, ó. Quebrou.

S: Mas você acha que melhora, isso, assim, a luz e tal?

G: Melhora! Quer ver como ele é forte? *[Pausa]* Cadê? Deixa só eu voltar aqui pra... mostrar pra tu.

S: Nossa! Mas não é, não arde o olho não?

G: Tem assim e assim.

S: E você deixa o celular aonde?

G: Só que ele tem intensidade, ele coisa aqui, ó. *[Barulho de botão apertando.]*

S: Ah! E você deixa o celular aonde?

G: O celular é... eu tô no computador.

S: Ah, é, no computador, né? É verdade.

G: Mas ele dá pro celular também.

[Pausa]

S: Graci, meu amor! *[Pausa]* Eu posso começar então? Aproveitar você? *[Risos]* Aproveitar que a gente tá junta. Nossa, tão difícil, né? Caraca!

G: É, se não fosse...

S: Você é a primeira pessoa que...

G: Não, eu não venho pra São Paulo pra passear não. Deus me livre!

S: *[Risos]*

G: *[Som de [sh] prolongado.]*

S: Ai, ai... *[Pausa]* Ó: são doze perguntas, vamos ver o que dá pra fazer, se você tiver que sair. E aí depois... cê quiser, a gente... continua... pelo Google Meet e tal. Isso é a parte chata, burocrática, né? Da pesquisa. Por mim eu não fazia não, mas. É bom porque às vezes eu acho que eu também tô pirando muito na batatinha. E o que eu quero fazer com a pesquisa é pegar justamente o que que vocês... tão falando ou pensando... pra... daí depois jogar a teoria e na real fazer a teoria do que vocês estão falando, entendeu?

G: Hum... Entendi.

S: Essa é a intenção mesmo. Bom, então, Graci me conta um pouco sobre a sua trajetória, quando foi a primeira vez que você fez uma oficina ou pegou numa câmara... e se, e se sensibilizou pro audiovisual. Por favor.

G: Eu me apresento? Não, né?

S: Não. Você já vai tá lá, a *[incompreensível]* da Graça.

G: Ah... Primeira vez que eu peguei... primeira vez do contato, né? Com a câmera?

S: É, assim... Quantos anos cê tinha...

G: Primeira vez eu acho que eu tinha... deixa eu ver... tinha dezessete, quatorze, doze... Eu não lembro. Mas é... eu era adolescente ainda, eu acho que eu tinha uns quatorze. Quatorze, quinze anos.

S: Uhum.

G: Foi... foi através de uma oficina mesmo, né, que eu tava dando... Eu, eu, eu, assim, levava essa oficina e... e participava também, sabe? Então... era tudo junto. E não era só eu, era um grupo. É... A AJI, eu acho que tem até hoje, tem um grupo de... Hoje já virou... ONG, né, instituição. Mas antigamente era... um grupo, né, de jovens indígenas na, na região. *[Um apito atrapalha a entrevistada.]* Na região que... que trabalhava com... com a juventude, né, que a gente não tinha nada pra fazer. Não tem, né, até hoje, de ação, né, de envolver os jovens. Aí nessa a gente levou... a oficina de fotografia, né? Antes de... de vídeo. Aí foi quando eu, quando eu peguei na câmera pela primeira vez. Eu nunca tinha visto câmera... Né? E... fui mexendo, né? Fui... mexendo, assim, curi, com curiosidade. Mas aí o... os oficinairos, né, os fotógrafos que vinham e davam a oficina, eles ensinavam tudo...

S: Quem eram esses fotógrafos?

G: É... Assim, a gente tinha um... Tinha um grupo assim de... de... pessoas que se envolvia assim muito... muito restrito, assim, no sentido de que poucas pessoas... queria se envolver, né? Com... com a aldeia e tudo e trabalhar com povos indígenas... Mas é, a maioria, assim, era estrangeiro. Então não tinha muito... Pela... pela... pela afinidade, principalmente do Estado, não tinha não. Então era...italiano, era... argentino... Era mais essas, essas pessoas desses países, sabe?

S: Uhum.

G: Só que aí... é... a gente aprendia, né, e também colocava... colocava assim, o olhar da gente, sabe? A primeira vez que a gente tá vendo, tudo... Né? E chegando o que dava pra fazer com... com a câmera, né, na fotografia... tudo. Então a gente desenvolvia também o olhar da gente, assim. Né? A partir do que eles ensinava a gente... formava, assim, o que que a gente queria fazer. Foi assim que a... a primeira vez, né, que eu peguei numa câmera, que é a câmera fotográfica. Aí depois, nesse mesmo grupo a gente introduziu o... o audiovisual, né, que é a câmera, com... gravação de áudio e vídeo, né. Aí...

S: Vocês tinham uma câmera, no, na AJI? Não?

G: Tinha, tinha. A gente tinha... tinha um kit sabe? Depois que a gente introduziu o audiovisual a gente criou o CDI, né, que é o *Centro de Documentação Indígena*. Aonde a gente tinha acervo, né, de tudo que a gente captava na aldeia. E... onde a gente trabalhava também, já com audiovisual a gente fazia o roteiro. Né, a gente tinha aula de roteiro, aí já, já, a gente já fazia os nossos roteiros e tudo. E a gente começou... a fazer pequeno... Pequenas produções. E engraçado que hoje eu trabalho mais com documentário, mas nesse iníciozinho a gente só fazia ficção. A gente só trabalhava com ficção, né? Com roteiro, tudo, né? E destrinchava tudo na produção, né? Quem que era produção de elenco, quem que tinha... Tinha todas essas coisas... né, nessas oficina e... e hoje eu fui pro, pro documentário. Mas tinha essa questão da gente... captar, né, essas, essas informações tudo. E, e foi no audiovisual, assim, que eu... gostei mais da, de como que... de como que a ferramenta ela pode expandir, sabe? Pra outras coisas... Sem ser, é... a fotografia, a parada estática, né? Era uma coisa que dava voz, parecia que... que andava as coisas. E... e a gente fez bastante coisa! Né?

S: E essas ficções vocês faziam, tipo, de mito, de história que vocês criavam, de quê?

G: Não [*Risos*], engraçado que não. Como... que a região de Dourado é diferente... as ficção que a gente fazia, era ao mesmo tempo... uma questão de ficção e realidade, sabe?

S: Ah, tá.

G: A gente, eu lembro que a gente... fez um filme chamado. Como que era o nome? Se eu não me engano é Orerekô, que era o nome do, do... do filme, né, que tratava. E era um conflito amoroso, isso. Aí teve até, teve uns parentes que... que... teve uma colega minha que interpretou uma menina, né, que ficou... E chorou... Sabe? E era bem massa de fazer isso.

S: Tipo uma [mestra?].

G: Tinha, tinha, tinha, toda uma dramaticidade, sabe?

S: Aham.

G: Nas nossas produções. E era muito massa fazer. Mas era temática assim mesmo... que a comunidade vivia, sabe? Questão de violência também, assim... roteirizado na forma de ficção. Mas, assim, de forma interpretada, sabe? Era só tema desse...

S: Aquele filme, né, que você viu?

G: É. Era, é só, era só temas assim. Que a comunidade passava, sabe? Que atravessava a comunidade. Não tinha de mitos, essas coisas não.

S: Uhum.

G: A gente não explorava muito esse... lado.

S: Uhum. E a AJI tinha financiamento tipo estrangeiro? Tipo, recebia dinheiro de outros lugares? Ou...

G: Ela tem, tinha, no início ela tinha. É... Ela era incentivada por uma ONG, né, que é, acho até que tem até hoje, que é Grupo de Apoio aos Povos Guarani Yaruaki. E... e tinha... como mentora também, a... antropóloga Maria de Lourdes. Onde ela... iniciou esse movimento, né, mais de vinte anos trabalhando na região. E onde ela corria um pouco também essa questão de financiamento, né, onde ela procurava tudo. Mas hoje ela já gere, né, a AJI ela já gere, assim, o próprio... É... As próprias... digamos assim, com essa, com essa ajuda, né, de ver os caminhos, mas ela procura também outros meios de sobreviver. Mas no início era mais essa ONG que ajudava, sabe?

S: Uhum...

G: Aí hoje eles tão procurando outra alternativa, né, que tá, enfim, em todo canto. Aí eles tão... tão vendo outras possibilidades. Mas era... essa ONG que ajudava bastante.

S: E hoje, ela continua?

G: Hoje ela continua, mas é só cum... cum... com trabalho social, sabe? Com adolescente, principalmente. Criança e adolescente.

S: Que também é importante, né?

G: É, e...

S: Da aldeia.

G: Hoje ela transformou em lugar de... de refúgio, né? Desse público. Onde muito deles, a maioria, né, já tiveram colegas, parentes, ou amigos, né, nas drogas ou... com... ou se suicidaram, sabe? Essas questões pesadas. E hoje é uma questão de refúgio, né? Lá eles têm aula de capoeira... né, de desenho... Tem mais essas questões lúdicas mesmo, também pra entreter eles.

S: Sim... Cuidar da saúde mental, né?

G: É... Aí hoje... que tão querendo retomar de novo essa questão do... do audiovisual, da fotografia, tudo. Mas é, mas só esse trabalho mesmo de... social, que eles fazem.

S: E aí, depois da AJI que que cê... que que cê foi fazer, assim? *[Pausa]*. Pausa pra... pra Graci agora atender a TV Globo.

[Pausa]

G: É, então, depois que eu saí eu fiquei um bom tempo dentro da... dentro da AJI. Fiquei... fiquei acho que mais de dez anos, eu acho. Não sei se eu tô... ruim de conta. Mas eu saí de lá em dois mil e dezoito, 2009. Então, esse tempo pra trás todo eu fiquei. Aí, depois que eu saí de lá, eu já, já tinha um pouquinho esse embasamento, né, do... do audiovisual, das técnicas, já tinha passado por todas as formações.

S: Sim.

G: E mais a questão de... de comunicação mesmo, né? A gente tinha também, é... uma pauta diária de, sobre jornalismo, né? A gente fazia junto com a jornalista, então isso também, a gente passava por essa formação...

S: Uhum.

G: Aí eu saí de lá pra mim... pra mim poder atuar em outro campo, né, que é mais a comunicação mesmo. Que aí eu vim pra, foi pra região nordeste, né, que lá...

S: Mas você já conhecia o Alexandre?

G: É... Não. Conheci não. Que a gente tinha uma rede... tinha uma rede. Eu não sei se existe até... hoje ainda existe, mas era uma rede... de... que... que ela interligava... indígenas, assim, de vários lugares através da internet, sabe? Que, que... que coisa...

S: Tipo *Orkut*, né? Aquelas comunidades de *Orkut*?

G: Não, é meio diferente, porque o... o engajamento dessa rede era de visibilidade, questões políticas, né, que acontecia. Num... num era de entretenimento, assim, digamos, assim, era mais de, de, de engajamento mesmo.

S: Mas era uma rede social que... que as pessoas ... mesmo?

G: Era uma plataforma.

S: Ah, uma plataforma...

G: Era uma plataforma de um site, onde... publicavam...

S: Tipo um fórum.

G: É, onde publicava matéria, sabe, que acontecia nos povos do país todo, assim. Mais do nordeste, mas do país todo também. Aí é engraçado que a gente lá, né, no Mato Grosso do Sul, a gente tinha as nossas pautas e mandava pra eles. Que era uma rede maior pra distribuir. E a gente sempre mandava pro coordenador dessa rede, que era Alexandre. Não sabia, só sabia que era o nome. Aí teve esse, esse... esse convite, né, do, do fundador dessa... dessa rede, que é de outra ONG também, que me convidou pra fazer parte, pra ser uma das coordenadora. Que eles ia fazer uma... era... era uma coordenação partilhada, algo assim, sabe, até então era só... Alexandre. Aí ia ser de vários lugares, assim. Aí eu fui, só que o convite era pra ir... pra trabalhar, e também pra morar no local, que eles ia reunir tudo, tudo, que trabalhava no mesmo local. Aí eu fui, e era uma área de retomada. Acho que até hoje é ainda. A região de... de Ilhéus. Lá nos *Tupinambá de Olivença*.

S: Ah, pode crer. Aham.

G: Aí eu fui pra lá e foi a primeira vez que eu saí, né, da aldeia... Saí pra morar...

S: E já foi direto pro olho do furacão! *[Risos]*

G: Foi... E saí pra... saí pra morar também. Mas foi tranquilo, assim. Lá conheci Ivana, conheci Alexandre também, que eu não conhecia. E conheci outros meninos também, que era *Tupinambá*. E tinha de outro povo que eu não me lembro, não sei se era de *Kariri-Xocó*... Mas aí a gente... aí desenvolveu a partir de lá, sabe? Geramo... acho que ficamos nessa... nessa rede quase dois anos. Um ano e pouco, por aí. Aí depois... já que eu conheci Alexandre e tudo. Aí a gente decidiu sair pra poder... trabalhar assim de forma autônoma mesmo, sabe?

S: Uhum.

G: Independente de ONG, ou de... de algum outra coisa... E onde a gente tá até hoje! Tentando... E não é só comunicação, né, é comunicação e... o cinema, né? De, de lá pra cá a gente tá nessa...

S: No cinema também.

G: Na labuta das duas coisa.

S: Uhum. Mas é interessante também você contando isso agora... Eu percebo muito que... embora você não tenha... tido um... ai, cara! Igual a gente, *juruá*, faz, né? “Vou fazer escola de cinema.” Quando você já sabe o que a gente quer. Quando você decide

entrar na arte, já é pra um... um aspecto seu de interesse pela política, né, da sua própria região, por aí. E aí, quando você vai pra esse... pro nordeste também, pra encontrar com essa rede, né, de um lugar de retomada, assim... E pra mim, parece que o seu perfil, né? Conheço você... há pouco, mas há um tempo, assim. A gente não se conhece assim tão profundamente, mas... me parece que você tem um perfil mesmo de muito de, de liderança política mesmo! Assim, sabe? Eu percebo um negócio mais tipo, pá pá pá pá pá. Que eu acho também... que permeia muito o seu trabalho. Não sei o que você acha, se concorda...

G: É, o... a motivação, né, que eu entrei... Primeiro que eu... qualquer movimentinho que tinha na aldeia eu me enfiava, sabe? Aí na aldeia, lá, antigamente, né?

S: Uhum...

G: A gente não tinha muito movimento de nada, então... esse movimento... o que tinha lá, por exemplo, era jogo. Futebol, só jogo. E igreja. E até nisso eu me enfiei. Me enfiei no movimento de igreja, ó! *[Risos]*

S: *[Risos]*

G: Quando eu era... acho que eu tinha uns doze anos... Aí eu formei um grupinho. A gente formou um grupinho, a gente formava um grupinho e fazia peça. Eu gostava porque tinha peça, né? De teatro. Eu gostava. Aí, depois que foi começar a ter outros movimentos, aí teve um movimento de... pra poder dar aula pra... pra idosos que... tinha muito idosos analfabetos, né? Até hoje tem. Aí com... quatorze anos eu fui dar aula pra... pra jovens e adultos. Embaixo de um... de um galpão, assim, abandonado numa igreja velha. Que a gente não tinha escola. E... e eu gostava, assim, de dar aula pra eles, que a gente não tinha... Muito massa, eu levava bolinho, lanchinho, e chá pra eles beberem. Agora era massa que a gente tinha rixa, sabe? Não era só eu jovem, era bastante... bastante disputava quem tinha mais aluno, e agradando! Porque quanto mais aluno, né, você tinha mais tempo pra poder ficar com eles, pra trabalhar com eles tudo. Se tiver muito pouquinho aí fechava sua turma, né? Aí... eu gostei, eu gostava disso também. Também pela necessidade que tinha, né? Muita gente não... não sabe, não sabia, até hoje não sabe ler e escrever. Aí sempre que ia... Lá tem muito mercadinho de pega, pegava, pega ainda, né, o documento de... dessas pessoas e... Passa perna, né? E aí eles não sabe nem como que, como que saiu, né, o recurso deles. E depois desse movimento é que eu fui pra AJI, né? Que foi o movimento mais legalzinho do que igreja, né? *[Risos]*

S: *[Risos]*

G: Aí nesse a gente fez muita coisa, né, foi onde também que eu saí pela primeira vez pra fora do país, né? E foi uma luta também, porque foi uma briga...

S: O que aconteceu?

G: Com a FUNAI. Porque nessa época... a FUNAI tinha uma questão de tutela muito *[enfático]* forte, lá, né? Então tudo que cê... tinha que fazer...

G: Não, eu tinha... Tinha o que? Dezesseis... Era de menor ainda eu.

S: Noventa e pouquinhos, assim, por aí...

G: Ou não? Não, acho que era de maior já sim. É, eu era de maior. Mas, o negócio pegou porque... eles realmente num... num liberava, né, o pessoal da aldeia pra viajar, assim pra fora. Se não tiver... Né? E foi uma luta pra mim, pra poder conseguir ir. Que era na época um encontro de... comunicadores indígenas da América Latina. O... o *Cumbre*, né?

S: Uhum.

G: Foi na Argentina. Aí... foi a primeira vez que eu saí pra fora também, assim... do país. Né, e ver a articulação de outros povos, assim, de comunicação, de audiovisual, bem grande. Aí depois eu fui... pela instituição mesmo... pro México, pra... Pra participar também do encontro de comunicação de uma... de uma formação. Aí foi. Aí foi quando eu fui, sabe? Sair assim, nunca tinha saído. Mas foi pela AAGI, assim, que... descobri outros movimentos também, sabe?

S: Sim.

G: Aí, ela também foi, grande parte, assim, da minha... formação hoje, né? Apesar de não ter graduação, mas tudo muito na prática, né, com profissionais, assim, diversificado do, do mundo todo, assim, né? Tive um panorama bem massa de... de fazer, né? E de... enxergar, assim, o cinema. Desde o cinema nervoso, que tem diretor que gosta, né?

S: Cinema nervoso! *[Risos]*

G: Da câmera nervosa. Desde o mais paradão.

S: Uhum. Massa. E aí... queria te perguntar, assim, em todos esses anos, assim, da sua luta, da sua atuação, da etnomídia... quais foram suas maiores dificuldades, assim. Se você teve alguma dificuldade ou impedimento inicial porque você era mulher... era indígena... Se sofreu algum tipo de preconceito... Ou se você acha que foi mais difícil de começar a trabalhar, assim... Com... filmar, enfim, fazer as coisas porque você era mulher.

G: Acho que a dificuldade maior que eu encontrei foi... quando a gente é indígena não vêem, eles não enxerga gênero, né? Pra eles tá tudo no mesmo bolo. Então é pela identidade mesmo. Mas do que... mulher. Então, quando é indígena cê... eles nem vê que gênero você é. Quando você é indígena, tá aí, nesse meio. Isso que foi... atravessou mais em questão de... de lidar quando você não tinha organização nenhuma, nem ONG atrás, né? E via que a gente tinha medo, tinha um pouco de receio de lidar e... E de... de filmar mesmo, parceria, sabe? E de menosprezar também, né? Quando via que era indígena mesmo que tava dialogando, tudo. O maior obstáculo ainda [*enfático*] hoje é esse, né? Da gente poder... fazer o nosso trabalho, com a nossa autonomia, sem ser... menosprezado. Porque é indígena, tudo. Aí fazer de qualquer jeito, então, também. Tem muito isso da... dessa visão em relação ao nosso trabalho.

S: Uhum... Mas você acha que nesses casos, igual a gente tava falando também, você acha que a identidade ser indígena sobrepõe ao de ser mulher, alguma coisa assim? Em relação à sociedade não indígena no geral? Ou dentro dessa sociedade, em preconceito... sei lá, violência...

G: É, eu digo isso mais nesse meu... no caso, meu... por causa da... da linha do meio, né, que a gente tá, por causa de tudo... Porque se fosse uma mulher, normal, porque aí ia ser mesmo... por conta do gênero, né? Pra gente não, porque é tudo indígena, mas... quando a gente vai por outros campos, em modo geral, né? Da sociedade indígena... aí sim tem um pouco de complicação porque você é mulher, né, independente do campo que você tá.

S: Aham.

G: Aí tem... mais outros obstáculos pra... pra enfrentar do que só a identidade.

S: Não, eu pergunto porque, assim, algumas mulheres que... eu já pesquisava antes, sempre relatava muita dificuldade de fazer cinema por... por isso, assim. Porque tem que cuidar... da casa... tem filho... É... é um outro papel social que, que muitas vezes não é de interlocução em como os homens indígenas são, assim.

G: Uhum.

S: E aí, sempre falam que... que é bem difícil começar e, também... super com vergonha, né? É... Mas é isso, eu acho que de uma certa forma a sociedade meio que achata é... os povos indígenas em... “o índio”, né, assim... não importa gênero, etnia, nada. Tá. [*Pausa*] E aí uma pergunta de um milhão de dólares. Pode responder, se você tiver que responder.

G: Não, só tô vendo se me mandaram... Não mandaram ainda...

S: O que que é cinema indígena para a Graciela? Hum!

G: O que é cinema indígena para mim?

S: *[Risos]*

G: Ah, eu acho que cinema indígena hoje... ele é cinema. Ele não é indígena. Porque... as pessoas, elas gostam muito de colocar a gente num lugarzinho pra gente não sair dali, não incomodar, a universalidade desse cinema. Que a gente mexe, né, com a estrutura. Que é uma estrutura... opressora na forma de... como ela forma opinião também. E... e o cinema que a gente faz é revolucionário, é contra tudo isso. Né? De repensar os valores, a construção da imagem, não só da gente, mas... das classes *[enfático]*, assim, que... sofre igual a gente. Como a gente sempre tá subjulgado... na... na imagem, né, de quem tá no poder e que cria, né, esse cinema. Esse cinema universal. Então, pra mim hoje, o cinema, feito pelos povos indígenas, eu vou... eu não vou nichar de cinema indígena, mas o cinema feito por nós, pelos povos indígenas, ele... é revolucionário. O cinema pra mim hoje ele vem com isso. Com essa pegada política revolucionária de... contrapor o sistema, né. Porque, ele tem uma influência muito grande. As pessoas, né, passam a ver, né, determinada coisa ou objeto a partir dele. E viraliza e normaliza, né? Mas, nem sempre normaliza pro sentido certo. Ou real ou próximo, né? Igual a gente. A gente nunca tá da forma que é condizente... o que a gente é na realidade. Nunca tá, porque a gente nunca tá nesse espaço, vai... ter toda essa visibilidade. Agora, que a gente tá começando... a querer chegar junto, né, pra poder construir. Desconstruir, primeiro, né, essa imagem e construir... uma realidade que chega próximo, né, que abarque... as nossas vivências mesmo.

S: Uhum. Mas e qual que você acha que é a diferença... As principais diferenças desse cinema, feito pelos povos indígenas, o cinema indígena, desse... do cinema cinemão, assim, cinema ocidental?

G: Eu acho que a principal diferença é que a gente num... a gente num... num descende dessa academia que tem... o estrangeirismo como exemplo. A gente não pega nada *[enfático]* dessa academia pra fazer as nossas histórias. Porque, porque não cabe, né, desses arcos dramáticos, que precisa, que é regra. A gente não segue isso, apesar da gente conhecer, né, que a gente conhece tudinho *[enfático]* dessas normas que a academia tem, mas na prática a gente num... num... num usa, né, porque não cabe, né? É outra maneira de... de ver, né, e de sentir também as imagens e construir. E um tempo diferente também. Então... Acho que a maior diferença é isso. A gente constrói... de acordo com... com as nossas vivências, né? Sem muito regrar, né? “Isso tem que ser assim, porque tal diretor

disse que tem que” Sabe? No cinema, tem muito isso. Né? Aquela imagem fala sobre um termo específico do cinema, acho que de enquadramento “contraplongê”. e tã tã [*som com sentido de etcetera*] Não. Sempre pra gente é de cima embaixo, né? Então, não tem muito nomenclatura de seguir, o que a academia, ela propõe isso, né? Não tem muito o que... É uma história que, assim que... não é nossa, né, que vem muito distante. Até de um Brasil... E que é perpetuado até hoje.

S: Sim. Mas é isso, né? Usa a câmera como uma ferramenta mesmo... Sei lá, ocidental, digamos, assim, mas...

G: É! É uma forma... uma forma nossa de ver...

S: Exatamente.

G: De, de, de construir.

S: Como quem usa, sei lá... escova de dente. Coisas que facilitam a vida, digamos assim.

G: Exceto, que por exemplo, a gente vai ter... algumas negociações, né? Algumas... a... a... as pessoas, os parentes que já conhecem, né, as normas do cinema, não que eles vão seguir a risca, mas, por exemplo, “Ah, vai ficar legal.” Eles vão vendo o exemplo que deu certo, por exemplo em composição. “Vai ficar legal isso.” Mas a gente não usa cem por cento, é... do que é aprendido. A gente vê o que, o que soma, né, o que positiva, sem... levar ao pé da letra, normas e... formas de fazer.

S: Uhum. E quando você aprendeu a pegar a câmera, da primeira vez, as pessoas que te ensinaram te ensinaram... essa forma mais técnica. Tipo: “Ah, faz esse plano, pega esse plano?” Assim? Ou deixaram mais livres?

G: Não. Eu aprendi... assim, direitinho como... como a academia também ensina, né? Os planos todos, os diretores, né, os precursores do cinema, essas... balelas toda. Mas é... a gente. Nas oficinas a gente utilizava muito pouco, né, era mais, muito mais mesmo do nosso conhecimento. Tanto da própria luz, né, que a gente conhece... os horários, né? Essa questão de luz tudo, a gente... absorvia muito por nosso cotidiano. Então a gente utilizava... o pouco que a gente aprendia lá e aí dialogava com o que a gente via [*enfático*] assim, no dia a dia.

S: Que lindo isso. E aí... Pode olhar. [*Risos*] [*Pausa*]

G: Pronto.

S: Vai mandar?

G: Diz que vai, mas aí eu perguntei pra ela: “Cadê o contato dos povo?” Ela não respondeu ainda.

S: E... que, que... e... aproveitando essa... essa questão que você tava falando da luz, que é muito bonito isso aí da luz, queria saber, duas perguntas, talvez, numa só: você fala uma, uma coisa muito bonita, que é o “cinema de cheiro”, né? Queria que você falasse um pouquinho como que é esse... “cinema de cheiro” pra você. Eu sei, eu sei o que é, mas, enfim. *[Risos]* Se eu falasse... E... e aproveitar e falar um pouco também como que é o seu processo de realização. Assim, o seu processo criativo, sabe? Tipo... Ah, você... tem uma ideia e aí fala: “Ah, disso daqui tem um filme...” Ou... preci, ou é uma coisa que vem também de demanda, né? Da aldeia, ou tem demandas políticas, assim. Se é um tema que te interessa... se é mais roteiro... ou se você só anota... Como que é esse processo... em você.

G: Eu... como é que chama esse... processo criativo, ele vem muito... ele vem muito desse... desse... desse jeito mesmo, de... de cheirar as coisas, sabe, de sentir, de... do que atravessa também a gente. Então... o... o... quando eu falo, assim, cinema de cheiro... né? O cinema onde... você sempre vai... caminhar e... e partir, assim, com, também, com uma certa... com um certo receio, né? Você cheirar primeiro do que chegar, sabe? Essa questão de... desconfiada mesmo, que a gente tem. Então é mais nesse sentido, né? Num... num dar essa liberdade... num ir de...de entrega total de... de você não cheirar *[enfático]*, de você não saber onde que você tá indo. Nesse conhecimento de... de primeiro você fazer isso. E esse processo criativo, ele... Pra mim, assim, ele é muito... Ele é muito vivenciado, sabe? Apesar da gente fazer também algumas pesquisas e tudo. Mas ele é mais... ele é mais cotidiano. Né? No sentido cotidiano das *[enfático]* comunidades indígenas, né, do que você... é... ter uma ideia, e anotar e pesquisar. É mais... desse sentido mesmo, sabe? Então esse processo criativo ele parte, desde disso, né, até... até questões, que, assim, eu tenho vontade de fazer também, né? De outras linguagens também. Embora a gente não tenha perna, mas, assim, é muita coisa, assim, que a gente... Se for pra... gente colocar em prática, né, todos os roteiros que a gente tem, né, é muito... É muita coisa, sabe? Então... é muito desse... desse lugar de, de vivência mesmo, né? De você viver... o que você tá... criando *[enfático]*, o que que você tá pensando, e fazendo.

[Pausa]

S: Bonito.

G: Deixa eu ver o que ela ... *[Um áudio de whatsapp, na voz de uma mulher, fala: “Graci, na verdade não desce ainda não, que eu vou subir pra pegar o material. Na hora que a gente tiver pronto eu te aviso. Porque... Senão, você vai ficar sozinha esperando a gente*

lá embaixo. [Risos] Tá bom? Espera um pouquinho.] Viu? Tem até... tem até preocupação que eu vou ficar sozinha lá embaixo! Vixi! *[Tom de deboche.]*

S: Ihhh. *[Tom de deboche.]* Mas você acha que esse “cinema de cheiro” também tem a ver com essa coisa, igual você falou, do cotidiano, da intimidade, tipo, do cheirinho... que o cheiro, tem o cheiro, esse cheiro como, né, o animalzinho que vai cheirando... pra ver se pode... Igual um gato, né? Gato é muito assim [incompreensível]. *[Risos]* Mas também tem o cheiro, que é o cheiro, tipo “cheiro do cangote”. Você também que tem um pouco desse lado ou é mais assim...Mais...

G: É, tem os dois. Né? Ao mesmo tempo que ele tem essa desconfiança, tem esse lado dele ser mais intimista mesmo, com a nossa... com a nossa, com o nosso cotidiano, sabe?

S: Sim.

G: De... da gente, colocar... né, na, na... nas imagens, né, o... como a gente, pelo menos... chega próximo, né? Como a gente enxerga, como a gente vê, como a gente tá captando o meio, né, que a gente tá... tá criando.

S: Aham. E como você caracteriza os tipos, assim, que você faz?

G: Como assim, caracteriza de quê?

S: Ah, não sei, assim... Se fosse pra você pensar... Que tipo de filme você faz? Assim...

G: Ah, sim. Ah, eu acho que eu faço... um... filmes de... assim, não sei se existe definição, sabe? Se for... categorizar, assim. Mas acredito que eu faço filmes que... que quase ninguém conta, sabe? É tipo você fazer filme... assim, filme de que... dos não conquistadores, sabe? Não digo perdedores, mas... sempre nessa, nessa, nessa mão, sabe? Os filmes que... quase nunca... nunca se propõe, né? Principalmente quando a gente vai do lado indígena, né? A gente não explora, né, essa questão... das nossas culturas, da... espiritualidade... A gente procura, né, normalizar o nosso cotidiano. Como humanidade mesmo, que a gente estuda, que a gente trabalha, né? Não... folclorizando também essa questão que... que é difícil a gente tirar essa imagem. Né? A gente tá até hoje em 2021 e a gente ainda não tirou essa imagem que a gente tem. Né, que as pessoas ainda, enxergam a gente, sabe? Então... pra mim, o cinema que eu faço ele tem muito a ver com isso, sabe? Das pessoas enxergarem a gente com humanidade mesmo, como pessoas. Sabe? Não... iguais, mas... pessoas com uma... com uma cultura diferente, né? Não com uma cultura homogênea que ela é posta.

S: Muito lindo. *[Pausa]* E... você acha que existe alguma diferença, se é que existe alguma diferença, dos, dos cinemas feitos por mulheres e por homens indígenas?

G: Eu acho que sim, porque... queira ou não... a gente sabe que o sistema... patriarcal, como dizem vocês, ou machistas, ele chegou nas aldeias.

S: *[Risos]* “Como diz vocês.” *[Risos]*

G: É, ele chegou nas aldeias, né? Ele chegou... nos territórios, não tem como dizer não. Né? E quando isso chega... a gente sabe que muda, né? Toda a estrutura que eles fazem... muda tudo. Então... É... A... O viés que eles abordam... Já é mais próximo, né... ao homem indígena. Então tem diferença nesse sentido, né, que... A gente quase nunca é posta nas questões que eles abordam. E se for... E se a gente for posta é sempre naquela condição... de... de submissa mesmo, sabe? Então... Ele parte muito desse lugar, onde... adentrou, sabe? E cada vez adentra mais esse sistema, assim. Mas tem diferença nesse sentido. Que a gente também... É... visa... fazer *[enfático]* essa... essa, essa autocrítica também, né? Da gente não saber se posicionar e como que... e como que cada vez mais eles... vão caindo, né, nessa... Nessa armadilha, digamos assim. E... a gente tem muito isso, é, em mente, sabe? E pensa muito nisso, né, como que a gente... pode fazer. É... esse embate, né, esse contraponto. Também sem a gente promover, né, essa discórdia, que o mundo branco tem, né? Que homem é homem, mulher é mulher. Feminismo, feminista, sabe? De uma maneira que a gente, sabe? Possa... trazer de volta à tona o sistema milenar, ancestral da gente, né? Que a gente sempre andou... né... em parceria. Nem atrás e nem na frente, mas em parceria. Então é nesse sentido que tem diferença, né? A gente toda hora tá chamando eles pra... repensar, né, que não é desse jeito, né? Então é nesse sentido que tem diferença o nosso cinema e... por exemplo... no que eu faço... Nas criações da gente eu trabalho com homem e... a todo momento eu fico assim... martelando, sabe? “Tem quantas mulheres nesse documentário?”, sabe? Fico puxando. Então, na construção mesmo, sabe? De... de se reparar, né, de se sentir como que a gente tá andando. Mais essa atenção mesmo de sentir esse cuidado. *[Pausa]*

S: Que lindo. É... Queria que você falasse só um pouquinho como é que foi a experiência de cê ter feito as curadorias de festivais de cinema, tipo... um grande, igual foi Tiradentes. A *Montar* agora... Essas diferenças desses festivais, se são grandes ou pequenos, sabe? Se der tempo...

G: Tem, ela não me mandou não. Ela vai me avisar.

S: Ah, tá.

G: Bem, eu acho que fazer a curadoria desses festivais, não só de cinema, mas em artes, em geral, ele é muito necessário, pra gente tá nesses lugares. Pra gente... pra gente lutar nesses espaços, exhibir... nossa produção, seja em qualquer... nível de arte ou cinema, né,

se a gente não tem... É... Essa... essa entrada, muitas vezes... devido à ausência, é... da gente nesses lugares que propõe, né? Que que vai ser exibido, que que vai ser discutido... É essencial, cada vez mais... a presença, né, da gente nesses lugares de... de criação, né de tomada e de veiculação, né, de produções. Que quase nunca a gente tá, então é uma coisa que a gente tem que fomentar bastante. Senão a gente nunca vai poder tá nesses lugares que... fora do eixo do... do indígena, sabe?

S: Uhum. Aham.

G: É, do, do, do versus nicho indígena. Sempre vai ser um lugar setorizadinho. Então... o ideal é que a gente... comece mesmo a pautar nossas produções também nesse... nesse meio... universalizado que tem o... o não indígena. Porque é nesse meio que circula, né, que tem as principais... coisas que viraliza pelo... pelo país todo. E a gente não tá. Então, eu acho... cada vez mais importante a gente tá, nesses lugares. É muito importante pra gente poder... abrir também as portas, pra... pros criadores, né, pros indígenas em geral. Nós nunca vai tá. Se a gente não começar tando nesses lugar.

S: Mas como cê vê, tipo... sei lá. Às vezes tá porque tá e pode ser que reproduza também uma lógica... de poder, né, de... de liderança... ou de pessoas, que é muito semelhante aos não indígenas, né? Uma coisa meio de... de disputa mesmo, né?

G: Uhum.

S: Não sei. Ou... uma cooptação também desses festivais. Ai, sei lá. Ai, “check!” Questões indígenas, assim como tem... ai, vamo lá: questões das mulheres, LGBTQI+, não sei o quê... Não sei.

G: Eu acho que... pode ser que tenha, hoje, várias leituras, né, de quem faz essas... essas curadorias, né? A gente vai encontrar sim, essas curadorias que realmente chamam, né? É... esses segmentos, pra enfatizar mesmo, “você é negro”, “você é indígena”, “você é mulher”, né? Mas é... a gente tem que tá mesmo [*enfático*] assim, pra gente começar a fazer essa discussão, né? E... de uma certa forma, contrapor isso. É... Em algumas curadorias que eu participei, realmente, eu senti que foi isso, né? Mas, assim, é... eu sempre procurei levar esse debate de poder também... é... universalizar também a nossa... nossa imagem. Sempre, por exemplo, “Ah, você vai anunciar o prêmio.”, que tem a categoria como... Então, sempre pensando na sutilidade que eles usam, né, pra enfiar a gente, setorizar, a nossa condição. Mas, em outros também, ainda tem essa... tem essa leitura mais sensível, assim, digamos, né, de, poder realmente, né, incluir e poder promover esse debate. Mas, assim, em todos a gente tem que tá, né, e a gente vai sentindo como é que tá nesses lugares. E... abrindo, né, esse... esse debate. Porque tem... lugares que realmente

é difícil, né? Ainda mais quando você encontra... um corpo de curadores que também não tem... essa abertura de você discutir, né? E é só você ali e, então, nesse caso é bem complicado, né? E você tem que... ter a paciência de Jó. *[Risos]*

S: *[Risos]* E vocês acham que... que ele... essas pessoas te escutam? Assim, no geral, nesse processo de curadoria, assim? Tipo... de fato escutam, com escuta, atenta, do tipo “Eu estou entendendo o que você tá falando. Eu quero aprender... quero... entender o que você tá dizendo”? Assim, no sentido de que: “Ah, que legal isso que você falou.” Tipo, validando essa sua exigência, né?

G: Sim... Eu acho que isso é bem relativo, sabe?

S: Uhum.

G: Que não dá pra você também... é... como é que chama? Não dá pra você... Prever, né, como é que vai ser a reação das pessoas, que é muito diferente. Mas eu acredito que... quem for, né, e quem tiver essa cabeça aberta pra esse entendimento, pega sim. E a gente sabe que tem outros que nem... *[Risos]* nem você dando a palestra, num...

S: *[Risos]*

G: Mas, é, é, é o desafio que a gente encontra também, sabe? Quando a gente tá disposto a tá nesses lugares.

S: Uhum. Sim.

G: Vai encontrar opinião de todo jeito.

S: Sim. É... Eu queria... que... você falasse um pouco, como você vê o seu trabalho. *[Incompreensível]* Como você vê seu trabalho em todos esses... Como você vê o seu trabalho em todos esses anos, assim. A importância pra você mesma... pra sua autoestima, pra você como pessoa, como mulher, como mãe, como... cineasta, assim, né? Como, como, que você vê isso, assim, sei lá, a Graci, essa que começou lá na AJI, até hoje... Como que você...

G: Ah, eu vejo assim, muito louco. *[Risos]* Não, às vezes, às vezes eu fico pensando, porque realmente é muito louco, é... É... é... essa questão da oralidade, eu, eu... eu costume de ter ela muito presente, assim, porque... hoje, né, desde quando comecei, lá no início, né? É... sempre querendo fazer iniciativas, né, de envolvimento com tudo que eu tô... O sistema... capitalista, ele adentrou muito cedo na comunidade onde eu morava. E mexia com a estrutura da organização, né? De tudo! Tanto é, que, assim, no início a minha família falava pra mim, né, que eu tinha que estudar, que eu tinha que me formar, ser professora e tá tá tá tá. O sonho do meu pai era que eu fosse professora. E, com o tempo, assim, eu vi que como que... que essa... essa questão de você... querer levar muito ao pé

da letra, né, esse... essa jornada branca, que não é da gente, ela mexe também com a estrutura... das pessoas indígenas, sabe? E mexe de uma certa forma que...é, assim, que... eu não gosto de ver muitos, sabe? Assim, como que ela se perde, nesse sistema de... de querer mais. Querer status por uma questão... Por causa de um papel, sabe? Que conhecimento a gente adquire, né, você tando dentro da academia ou não? Você adquire com o tempo... com pessoas, principalmente. Com pessoas vivas, né? E... e nessa trajetória eu vi como que, engraçado, né, digo, é muito doido, porque, hoje, por exemplo, eu dou aula, eu dou mentoria pra doutores de, de, de faculdade, né? Sem ter uma graduação. Né? E vejo como que, como que... que muda, né? Da pessoa ter... um diploma, ter... todo, ter todo esse conhecimento de academia e tudo. Né? E... e esquece, né? Os seus, por exemplo. Né? Esquece o seu jeito de ser. Nessa oralidade que pra gente, pra mim, é muito importante. Então, é, é louco nesse sentido, sabe? Como que... você sendo quem você é, você gostar do que você quer fazer, né, você consegue... minimamente, assim, poder... colocar, assim, uma coisinha na cabeça das pessoas. Como que... como que isso é possível, né? De racio, ter esse raciocínio, assim. Então, pra mim... é importante, né? Isso não é uma questão... é... descartada. Né? Mas eu acredito que... acho que os parentes, assim, de forma geral, eles tinham que... Tinham que ter essa autocrítica, né. É difícil... É muito difícil quando você adentra, né, nesse mundo... branco, assim, com essas normas de você desprender. Então todo tempo você tem que se policiar. Eu me policio direto, né, nesse sentido. Mas é difícil, né, então... A minha recusa, assim... por, por muito tempo, de mim entrar, né... na academia realmente... foi isso, né? Porque, assim, eu sou muito crítica com algumas questões de teoria e tudo. Porque, assim, eu sou uma pessoa prática, né? Eu sou muito ... com algumas questões de... de vivência. E a academia tem muito isso, né? Muito científico. Científico no sentido que, que é... essa questão até a deles. Então, eu tenho, tive muito essa recusa. E... E eu não sei se eu tivesse feito uma graduação de cinema, e pós e doutorado, tarará, se eu... assim, estaria, fazendo as atuações que eu faço hoje. Eu não sei se... daria tempo, né? Não sei se eu taria... dando aula... Então, nesse sentido, assim, eu gosto, do jeito que... que eu consegui, sabe? Assim, um pouco que... das entradas que eu hoje tenho ainda, eu gosto. É certo que... que... é difícil, né? Muito difícil. Mas, assim... pra mim... cada dia, assim, é um aprendizado. E, assim, é uma luta também, tá nesses meios, nesse... nesse diálogo, assim. Com branco, é com indígena, assim, é um sentido muito grande. Né? Mas eu sempre me policio, mas é...essa trajetória, ela também ela foi... a custo de muita... de muito... é... desapego,

sabe? De, de questões que eu achava que poderia enaltecer, né, crescer, como as pessoas fala, de ter status e tudo. Então foi muito... desapego.

S: De se dar bem na vida, né?

G: É, do jeito que a gente gosta, sabe? Fazer o que gosta de fazer, e de uma certa forma tentar *[enfático]* sobreviver, né? Que é difícil sobreviver. Viver, né? Mas a gente tenta sobreviver com o que a gente faz, né? É certo que a gente nunca vai ficar milionário, né, mas pagando as contas... e fazendo o que a gente gosta... pra mim é...

S: Dando pra construir uma casa...

G: É, dando pra construir uma casinha... É show. O resto que vir é lucro. *[Risos]*

S: *[Risos]* Ai, muito bom! Mas... é... Que eu ia perguntar? *[Pausa]* E cê, cê acha que... que ajudou, assim, em relação a sua autoestima mesmo? Como mulher indígena, como pessoa, assim, indígena, ajudou você a se... conectar mais com você, seu centro, suas coisas? Sabe, assim? Porque uma das grandes causas do próprio suicídio, dos... entre indígenas é, assim, de uma certa maneira tentar escapar desse, desse mundo... que só adoce, né, espiritualmente... e o corpo, a cabeça... Então, assim...

G: É, eu acho que... que me fez.. fortalecer...

S: Um momento de cura, não sei, talvez.

G: É, é... Assim, engraçado que eu tenho... eu tenho alguns amigos que... se suicidaram... por ter essa... essa realidade da gente, lá, muito... muito forte, né? E que atravessa mesmo... Mas, assim, desde que... assim, que eu... que eu entendo, né, dessa... dessa vivência... essa questão de poder... de poder se autodeterminar e de... de ter um pouco esse empoderamento, né? Pra mim eu cheguei só depois que... que se eu continuasse cabisbaixa, né, continuar... era mil vezes pior, que não tinha chance nenhuma. Quando você sai, principalmente, que seja pra estudar... Ou pra outra questão... Se você não se impor, você... é atropelado, né? Pelo sistema, pelo racismo, por tudo. Ainda mais quando a gente nasce com essa condição. Então eu entendi só aí... nessa, nessa questão, de, de... entender que... que não é, não é uma questão de... de sentir coitadinho, né? De se... de se... de se, de se... é... de se ver, né, como, assim, menosprezado. Acho que não é o caminho, né?

S: Uhum.

G: Pra mim, assim, eu entendi nesse sentido. Então. E... E... E, assim... eu fui pra cima, assim, no sentido de falar, sabe? Eu não falava. No início eu tinha medo de falar. Quando eu falava, me tremia tudo, chega chorava.

S: É mesmo?

G: Foi um processo, assim, muito longo de. Então foi aos poucos, sabe, que eu aprendi... a ter um pouco empo, empo, empoderamento que eu tenho, que tem que falar igual... nem sei nem o quê. Mas é que foi assim, foi esse processo mesmo de se descobrir, sabe? Se não for isso, ninguém vai me respeitar. E de fato é o que acontece, né. Se você não se impor, se você não saber se... se defender, né? É, é muito difícil a gente sobreviver, assim... fora da aldeia. Que a gente não vai tá na aldeia também.. todo o tempo... Lá dentro, na casa dos nossos pais, a gente vai ter que sair uma hora. Né? E aí é nessa hora que a gente se lasca se não puder se defender. Né? E foi nesse sentido de procurar, cada vez mais, conhecimento também, né... entender um pouquinho como é que o branco pensa, né, sobre a, sobre a gente. Fazer esse, esse mergulho também, né, de ver aldeia de fora, né, como que eles vê a gente. Que eu também fui... Pegando, assim, esse empoderamento também.

S: Que bom. Última pergunta!

G: Hum... Mandaram ainda não, pode falar...

S: Que que cê acha que precisa... em termos de... tudo, assim, de dinheiro, de técnica... Ou de... sei lá de linguagem, que precisa ser melhorado dentro do cinema. Assim, os povos, os indígenas?

G: É, eu acho que falta... falta não, é... é... falta também. É falta de... É falta da, das pessoas que têm privilégio tomar vergonha na cara. Assim, porque eles que tão lá sempre, tem, né... as mesmas entradas... Né? Tudo que é construído em termo de... de política... né? Nesse sentido do setor ou de editais... é sempre eles, né, então.... Porque ficar no lugar onde ele está, é... muito cômodo, né? Não, não sair desse privilégio, né, é muito cômodo. E quando... essa, essa mesma categoria discute... a democratização, né, desse meio... É, assim, uma falácia sem tamanho, porque eles não estão dispostos a sair não. Então falta vergonha... na cara, né, desse... dessa classe, né? De poder dar oportunidade, né, pra... pra outros segmentos. Não vou dizer só indígena, mas tem um bocado de...de gente... bacana, né, assim, nas periferias e tudo, que produz... sem nada, né? E falta investimento. Falta essa... essa vontade, né? Essa vontade, pra além do discurso, deles fazer e acontecer. Porque aí, realmente, a gente... vai poder... vislumbrar alguma coisa aí que a gente não faça... é... no zero-oitocentos, né? Que a gente faça... na parceria, né, na construção coletiva. Mas é difícil, né, porque é muito caro, um meio muito caro. Hoje pra gente fazer tudo nesse sentido, a gente... pede o amor de algumas coisinhas, *[Risos]* aí que... não tá fácil pra ninguém. Mas falta muito isso, essa autocrítica dessa... dessa

classe que tem... que sempre teve aí. Né? E fala tudo... e chega a ter essa, ter essa... essa questão de...

S: Que são tipo as pessoas... não indígenas que...

G: Que detém [*enfático*] todo o conhecimento

S: Conhecimento...

G: O poder. Sabe onde, os caminhos, mas não fala, por... porque senão vão perder o deles, né? Senão vão...

S: Ah, entendi. Não necessariamente que seja uma... Globo Filmes da vida, mas...

G: Não, não é nesse sentido não.

S: Pessoas...

G: Pessoas, porque tem...

S: Tipo...

G: Realizadores, cineastas, assim... renomados, né? Que sempre sabe onde é o canal, né? E eles não democratizam...

S: Ah, sim, Não...

G: Não democratizam esse acesso, né?

S: Aham.

G: Porque senão eles vão perder o caminho deles. E não é uma classe unida, nunca foi. Agora, então, que não é.

S: Aham.

G: Né? Então, é nesse sentido, da gente poder também fazer parte, né? E a gente não quer tá só nessa margem, mas quer também poder... comer dessa fatia, né?

S: Sim, claro.

G: Pra poder sobreviver dessa arte. Acho que falta muito isso.

S: E aí, em relação a isso, como é que você avalia essas alianças entre indígenas e não indígenas? Tipo, sei lá, os trabalhos que a gente já fez junto, outros trabalhos que você já fez com... com pessoas que não são indígenas, assim?

G: Ah, é... eu... Eu, assim, eu... gosto muito de trabalhar... com pessoas, né? E eu não vejo por etnia, né, por raça, mas por pessoas, né, que sejam também comprometidas com o que tá fazendo, né, com o trabalho. Né? Então a gente sabe que... quando a gente vai pra esse lugar de pessoas, né, também não é... Não é tão fácil de trabalhar com os nossos, né? A gente sabe que também. Somos seres humanos, né? A gente diverge em muita coisa, então é muito questão de afinidade também, né, de sensibilidade, né. Por mais

que... a gente trabalhe com pessoas que não são indígenas... Mas tem toda essa compreensão que não tando no seu lugar de fala, e quer fazer uma proposta construtiva [*enfática*], né, e verdadeira, né, mas nesse sentido eu gosto muito de trabalhar com pessoas nesse. Mas a gente sabe que... tem também pessoas que aproveita, né, que só usa o nome dos parentes, né, lá, quando for submeter, pra ter mais originalidade. Mas a gente vai ver ele quase não participou, né. Só tá o nominho lá. Né, nesse sentido, assim... é... pra mim, assim, não concordo, né, e acho muito... muito sacanagem, assim, de colocar os parentes nesse... Desse jeito. Mas é... em relação de trabalhar, assim... assim, tranquilo, né? Quanto mais a gente poder também... se aliar, né... eu acho que é melhor.

S: Branco, negro, né, enfim. A última, então. Última das últimas perguntas de fato é: como você enxerga as possibilidades de futuro criadas pelo cinema e pelo audiovisual pros povos indígenas? Assim, pensando no futuro. Sabe? Meio que fazendo um... etno-futurismo.

G: Acho que tá meio difícil pensar num futuro nesse país. [*Risos*]

S: [*Risos*] Ai...

G: Mas tá mesmo, o negócio tá feio. Mas eu acho que... que o futuro é a gente que constrói, sabe? Se a gente não botar... é... não botar as caras aí pra fazer e acontecer e... e... e entrar mesmo. Por exemplo, é... digo assim, nós, que a gente, que a gente... os parentes que tem um pouco de entrada, sabe? Que conseguiu, ao longo do tempo, alguma coisa. Né? Se a gente não puder... Não poder, assim, cavucar, aí um lugarzinho e poder trazer mais... Trazer mais indígenas, assim, é meio difícil sabe? E... diante disso também que eu acho, assim... É... Cada vez mais, assim, a necessidade da gente poder se fortalecer, sabe?

S: Sim.

G: De num... de num deixar, por exemplo... a questão do privilégio, né, que esse sistema dispõe... É... Tomar conta, assim, da gente, né? Porque, assim... É fácil, né, você ser... contratada por uma emissora ou... uma outra... outra questão que tem... todo renome, a visibilidade, né, e você se achar e querer pra você, mais, mais, mais, mais. Então, nesse sentido, é cada vez mais, assim, necessário a gente se fortalecer. Então, assim, só assim também a gente vai poder... trazer mais gente, sabe? Não só pra gente, mas... todo mundo que trabalha e tem criação. Então aí, nesse sentido dá pra gente ver um pouquinho, né, se... se a gente tiver algum espaço lá na frente, da gente poder construir, assim, algo bacana, assim. Todo mundo ter um... ter um pouco, sabe? Ser um movimento de verdade mesmo, construtivo. Sem ser um movimento “do meu”, sabe, “do meu”, “do meu”.

S: Individual, né?

G: É, acho que nesse sentido... assim, do desafio também, sabe? Porque o... o sistema cada vez mais joga com o seu privilégio... pra você se corromper. Eu acho que... Cada vez mesmo se policiar, né? E se não deixar levar. Por isso.

S: Uhum. É, pelas coisas também, igual a gente conversou, tipo, na Amotara, assim, daqueles filmes que não tem muito... Não é muito redondinho, né? Não tem... Tem problemas...

G: Sim... Mas fizeram, né? Botaram a cara pra fazer.

S: Sim! E... e, tão, sendo feitos, assim, né? Um pouco isso que você falou, né?

G: É. *[Pausa]* É, igual, por exemplo, os filmes de Israel e... Israel, né?

S: Israel.

G: Israel e Suely. Se fosse pra eles fazer sozinho eles, desde o início... ia ser difícil eles fazer, né? Porque os meninos tava a todo tempo, né, com eles. É eles que monta, tudo, assim. Mais Suely do lado e tudo. Mas, assim, bem difícil. Por isso que... que também. Aí por isso que tem outros parentes que já é não, é eles mesmos, por eles, né? Não tem essa... essa ajuda, né, que é importante também. Mas não tem, né? A maioria não tem. Fica descoberto tudo. Não sai um trabalho bom... mas eles fizeram.

S: Ah, mas é tipo igual o Alberto. O Alberto a gente tá fazendo um trabalho com ele no... no projeto do CTI, que é com os *Guarani* do sul e do sudeste. Aí é um saco, assim, uns videozinhos, dos sites. E aí ele... ele falou assim... Ele... A gente vê que eles entrega o DVD já com a capinha, assim. *[Risos]*

G: Alberto, assim, é muito autodidata, assim, é porreta. Ele faz tudo sozinho.

S: Cara, o Alberto é... Eu acho ele genial.

G: É... o que ele não souber, ele procura, ele vai atrás... Ele não espera não.

S: Ai, ai... Amiga, obrigada!

G: Deixa eu parar aqui.

Transcrição da entrevista com Michele Kaiowá

195 KB. 1'34"

O meu pensamento mais queria, fazer um gravação, duas pegadas, duas... tanto, tanto faz, a câmera e o celular também. Mas pegada... Porque... eu sei que... agora, que é muito difícil pra mim, que... tá... Às vezes que... fico meio apaixonado com a câmera. Tanto que eu queria gravar, pensando em fazer o que, as coisas, pensando em fazer um filme... Eu queria gravar um filme de ficção, assim... Meu sonho, queria fazer uma ficção agora. Eu encontrei uma minha amiga, que ela... tá fazendo a faculdade dela há dois anos já, com audiovisual, que a gente tava pensando fazer um... falei com ela fazer um... longa-metragem assim de ficção com ela, assim, de... com ela. Eu e ela, que ela vai formar, aí ela vai fazer o TCC dela. Que a gente tava pensando em fazer isso, eu e ela. Que a gente queria tentar *[enfática]* fazer uma ficção, né? E queria fazer também isso, né? Que é mais a pegada das coisas: celular e a câmera. E... assim, só que eu não tenho muitos equipamentos ainda. Eu tenho poucos equipamentos, que falta pegar muita prática de montagem, que eu tô sem computador pra pegar a prática com a montagem. Fazer filmagem... eu já tô meio apegada, né? *[risos]* Mas e de... montagem... porque não tem... não tem computador pra pegar a prática. Isso que é foda demais, né?

594 KB. 4'39"

[Pelo menos pra mim?] é assim *[risos]*. Então, Sophia, o que eu tava falando no Rio de Janeiro. No cinema indígena e cinema carioca, né? *[risos]* Então, é isso que eu tava falando, contando de agora, né? Que... pra mim é muito bom ser cineasta também, mexer a câmera. E eu fico com muito orgulho de mim também, né, que eu tô me mostrando pra todos, assim, de fazer um filme, assim, né? E o meu sonho, que tudo que eu realizei, assim... conseguir realizar, conseguir... o mais importante pra mim, conseguir me formar, né? Que eu antes, eu tava pensando, que eu pensei que eu nunca iria conseguir me formar, né? Mas eu consegui. Quando eu ia apresentar o meu TCC, pensei que eu nunca... “Não vou conseguir apresentar meu TCC.” Tava chorando naquela... naquele dia. Quem me ajudava bastante, foi somente a Andressa Fortuna e a Michele Laviola na sala de aula. Quando eu fico com dificuldade, ela me apoia, me ajuda bastante... Eu sei que tem muita dificuldade, assim... estudar no meio do carioca, sem um... nenhum indígena, né? Eu passava por isso também, né? Eu fico com muito orgulho às vezes também, eu fico, estudando no meio de carioca, sem ter um indígena, nenhum indígena, né? Às

vezes eu choro também, quando eu tava chorando quando eu ia... Quando eu ia, não conseguia pra apresentar o meu TCC tava chorando. Eu falei pra minha amiga; “Acho que não vou conseguir apresentar o meu TCC.” Aí a minha amiga falou pra mim, Andressa, né: “Não, Michele, você vai conseguir. Não fala isso. É na sua cabeça. E vai em frente. E enfrenta!” Falou pra mim. “Não desista!” Falou pra mim.

Aí... eu corri atrás e... eu consegui, né? Apresentar o meu TCC. Só falta agora pegar o meu certificado, por causa da pandemia, que eu não fui pegar o meu certificado ainda. Quando eu apresentei, eu tava no meio dos alunos, eu sou a única pessoa que sou indígena, mas eu tenho muito orgulho de ser isso, né? Estudar, né? Aprender também como que é o cinema indígena, como é que é o cinema de carioca, né, que eu falo isso, né? *[risos]* Eu lembro quando eu falo isso no dia de oficina no... com o Alberto Alvares, né? *[risos]* “Cinema indígena é o cinema carioca”, né? Então, é isso. Quem me apoia, quando fora das escolas, assim de, principalmente a Sandra Benite, que eu lembrava muito dela, até agora lembrei dela, pra mim ela é como uma segunda mãe, a Sandra Benite, que me ajudava bastante. Eu quero muito agradecer a deus *Ianderú*, por onde ela for, queria aqui agradecer a ela... Andressa Fortuna e a Michele Laviola, que me ajudava também. Eu ficava muita em dificuldade também, no cinema carioca, como é que é, né? Do meu jeito, que eu faço... também as pessoas que... as pessoas que não-indígenas também ficam loucas também como é que a gente faz do cinema indígena também, né? Mas eu aprendi também tudo com isso, né?

Então, a maioria, pra mim que trabalhar com cinema indígena, que por exemplo, com o documentário... Mas ficção, pra mim também é um pouco mais fácil também, pra mim. Eu já tô aprendendo já ficção, só falta gravar agora, que a maioria que eu tô gravando agora é só documentário. Que agora que eu tô fazendo filme, com o pessoal do “*Territórios indígenas*”. Que agora, um documentário que eu fui na aldeia de *Guató*, aqui na aldeia, disse que *[três regiões?]* de... assim, mandou pra mim... Mas só falta, assim, montar, pra mim entregar esse filme, né Tem mais ainda, tem filme pra entregar ainda. Tem três filmes pra entregar. Dois filmes eu já entreguei. Um filme que eu entreguei o bruto. E um filme que tenho que entregar o bruto também. E um filme que eu tenho que entregar, todos assim, legendando. Mais um ainda que eu tô participando aula de oficina de documentário. Saiu um curta também. Somente esse mês de janeiro até março tem que entregar seis filmes, né? Entregar, assim. Mas eu tô pensando, queria fazer pra mim mesmo um filme, pra mandar pra festival, etc assim, né? Então, é isso, tô me ralando. Que

mesmo assim, que eu tenho um filho, eu tô me ralando assim. *[risos]*. É isso, né, Sophia? Eba!! Cinema indígena é cinema carioca! *[risos]*

1 MB. 8'07"

Então, o cinema indígena, pra mim, é um pouco que eu aprendi com o pessoal do Ascuri... Assim também, né, pessoa... porque eu tô fazendo um curso... com... pessoa que não indígena, mas com roteiro... dirigimos assim um filme, igual que... tô com planos agora, né? Que... cinema indígena que a gente faça *[enfático]*... exemplo, se você foi filmar um... “*Retomadas*”. E vai fazer... filmagem de... dança, culturas e... rezas... sem ter um roteiros. Você pega só um... plano que... qual é o mais importante que você pega. Você... exemplo: um documentário. Se... um documentário você pega aqueles... de... coisa que mais importante. Como reza, exemplo de “*Retomadas*”... dança, alguma coisas etc, né? E sem roteiro, o que você pega e só, imaginação, que você faça assim, né... de... documentário, que você pega as coisas de mais importante, importante, né? E o cinema indíge... e o cinema não-indígena, que você faz o roteiro... procurando os outros personagens, e... procurando os equipes... etc. Isso aí é o cinema de... um filme não indígena. Aí você organiza luz e câmera, *[bull?]* tantas coisas você tem que organizar, tirar foto... tudo isso, né? Ou gravar num estúdio... Assim, né? Isso aí já é não-indígena, é um filme mesmo que, né... com roteiros, né?

O indígena não, você não corre atrás, você chega e você arruma as câmeras, procura tipo... ah, quem que vai gravar e você pega uns aqui... A cena é um... reza... qual que é mais importante... E assim você começa a gravar, né? Isso aí é pra você registrar um filme, registrar e pra deixar, assim, talvez de ficar herança, um dia de... Porque, na aldeia os indígenas gosta de se ver na frente da câmera, gosta de se ver na TV, gosta de se ver no cinema, ou mostra no *data show*, você... eles assistem e talvez eles lembram, assim, né? É isso, né, que... pessoas que gostam de se ver, assim... talvez outras pessoas, que não tá mais aparecendo... Aí ele... sente saudades também talvez de algumas pessoas que... ele não tá vivendo mais não, morre... talvez algumas pessoas que sente saudades e vê o... vídeo, se... você mostra... ficou triste, ficou emocionado se você mostra foto, vídeo dele, quando... E registrar, deixar lembrança, talvez alguns netos, de ver de novo esse vídeo... Isso que acontece muito na aldeia, né? Na aldeia você registra o filme, deixa guardados... Porque, cada ano, mudas... cada ano muda muitas coisas... Porque não é mesmo as coisas, de assim, quando você tava fazendo filmagem, né?

Eu sei que filmagem é uma caneta pra nós, né? Exemplo, você registra as coisas e você guarda, né? Exemplo, você salva no *pen drive*. Mas agora que existe tudo nas redes sociais, né? É importante que você não esqueça a senha e você consegue abrir e você mostra, né? Aqui na minha aldeia... cada aldeia que... pessoa que vai fazer um filme, deixas registrados e guardados, assim, ou divulgas. Divulgas aí pra todo mundo ver, né? Talvez registros... Talvez é... chegou até onde que tá, né? Talvez, chegou lembranças... Exemplo, se você fazer filmagem de criança, alguns dias crescem e vê quando era criança, lá, quando... cheio de bebezinho... Falamos assim, né? *[risos]* Aí... aí já tá percebendo, já perguntou, ficou a dúvida, né: quem é que tá fazendo a gravação, quem que faz filmagem... É isso que acontece muito nas aldeias. E isso que é o cinema indígena. Cinema indígena... quase sem roteiro, talvez você faz... Se você vai gravar um filme de ficção, assim, de um ficção... Aí você faz esse roteiro e procura as equipes também, né?

Mas e... na cidade, assim, se você vai gravar... Porque, assim, eu tava trabalhando, né? Aprendi muito com pessoas de... não indígena. Eu tava começando com... com... eu fui gravar lá na favela, com seis episódios com... conheci também lá na UFF: chama diretora de... TV Brasil, no canal TV Brasil. Ela é diretora do canal do Brasil, né? Mas ela saiu... Diz que ela é diretora do canal, do episódio "*Mães da Terra*". Eu trabalhava com ela, quase... dois meses. Tava trabalhando quase três meses... Quase três meses eu tava trabalhando com ela, né, fazendo dois episódios, né? É tudo diferente de indígena, né? Mas como tudo que eu aprendi com indígena, como que eu aprendi também na Darcy Ribeiro também, tudo que passava com ela, né? Fui assistente dela. Nossa, eu fui gravar com ela na favelas... Nossa, maior perrengue, meu deus do céu, tem tiroteio lá... No meio do tiroteio a gente foi lá... Final de semana parece que tem uma feira lá, que... parece uma feira de vende as coisas. Na verdade era só dro... feira de drogas, né? Aí sou eu e ela, porque eu sou assistente dela, né? Quando... tava procurando personagem lá, né? E... tô gostando também trabalhar com ela na TV Brasil, né? Canal 2, né? Rio de Janeiro. Eu tava trabalhando com ela e depois fazendo curta metragem no Darcy Ribeiro também de... todos curta. Aí... eu tava... ficando também, os personagens... Pessoal tava fazendo curta também, né, no Darcy Ribeiro... Tava tudo participando, isso...

É isso que é o cinema indígena e o cinema não indígena, né? Que tudo que eu aprendi é isso, né? Que... cinema... cinema não indígena faz um roteiro, pelo menos pra documentário, que você faz um roteiro, porque... um documentário também, que é indígena, né, que acontece muito, você faz o roteiro... Exemplo: o documentário. Porque eu

sei que ficção você pega alguns personagens, mas documentário você pega tantos personagens... No cinema indígena você faz um roteiro, certinho [*enfático*] um roteiro, talvez no dia de gravação, ela desistiu. Aí fica complicado, né? Talvez no dia de gravação, tem um compromisso. Aí, você não tem como, pra você ir alcançar ela. Trazer, né? Aí tem que mudar o roteiro de novo, tem que fazer outro roteiro de novo... Aí que é complicado... Talvez outro... Porque, cinema indígena não tem muito... O... Assim, de... de coisa pra arrumar de... assim de... talvez falar assim, de monte de coisas... aí inventaram as coisas de... aí desistiu, né? Isso que... rola muito disso aqui na aldeia. Rola muito aqui na aldeia, de fazer um filme, né? É difícil, né? É isso cinema indígena, né?

2,4 MB. 18'23"

Oi! Sophia! Boa noite, Sophia! [*enfático*] Aqui na aldeia Panambizinho, tá tudo bem, tá tudo tranquila, né? Só tá chegando a... o frio, né? Enquanto isso, tá todos guardados, na quarentenas, né? Mas e... doença tá por aí ainda, né? Essa doença não vai acabar não. Esse coronavírus. Por mais que a gente toma a vacina, né? Tá chegando ainda, né? Tá aí ainda, né? [*risos*] Por aí, muito difícil pra nós, pra gente sair, né? Estamos de quarentena ainda. Então, é isso, né? Então, Sophia, eu vou falar então... Eu vou me apresentar, pode ser também... que eu vou me apresentar, falar sobre... nome completo. Aí eu já vou começar a falar... sobre quantos anos que eu tinha, comecei a fazer o filmagem...

Então, Sophia, quando eu tinha de... eu acho que... é... 12 anos de idade... O primeiro meu filme que foi, “*A vó marandú*”, né? Então, eu acho que vou começar do inícios, né? [*risos*] Então, eu primeiramente, quando a gente tava gravando um filme de... quando eu era, tinha, quando eu tinha... 10 anos de idade, eu ero muito louco de aprender a fazer um filme, né? Eu vi um filme de “*Tainá*”, né? [*risos*] É muito louco, né? É, quando eu tinha de 10 anos eu pensei que os filmes, assim, que eram realidades, né, assim... Exemplo de “*Tainá*”, que morava... exemplo que “*Tainá 1*”, né, morava... no meio do mato, caçava... Aí no meu pensamento, também, eu queria, como... a ideia de criança, queria, tava louco também, né? Aí depois surgiu uma “*Terra vermelha*”, um filme de “*Terra vermelha*” que tava rodando, um longo metragem, né? Aí eu comecei de me excitar de, assim... como filme, né? Fui participar como figurino¹⁷⁰ “*Terra vermelha*”, quando eu tinha 13, 14 anos de idade, né? Foi por aí, quando fui pra [Dispaíô?], eu

170 [*Parece se referir ao papel de figurante.*]

e minha irmã. Aí eu não passei o teste, porque algumas pessoas que fazem o teste... pra ser elenco. Aí eu fui participar. Aí eu só... Aí que eu comecei... pensar, como que é a ideia que fazia um filme, né? Aí eu fui participar, no último cena que eu tava participando também do “*Terra vermelha*”, né? O filme. Aí depois era, foi em 2000 e... 7. Eu acho que era 2007 ou 2008 já. Aí, como é que faz um filme... aí eu... vi tanto produção... diretor... o atriz ou ator... e... figurinha... figurinha de maquiagem... Se via o Carreirinha também, que ele... que ele também tava participando, que ele faz a maquiagem também. Nossa, que ele faz muito bem a maquiagem, o Carreirinha, né? Eu vi o ator principal da Globo também, geral, né? Aí eu comecei... imaginar como é que faz o filme, né? Que eu vi o... quando era que eu vi o claquete, a câmera grande... Aí eu tava participando, assim, como figurinha, não sou principal de ator nem atriz [*risos*], aí como, tava só participando como figurinha, né?

Aí depois disso, eu parei um pouco, aí teve uma aula de oficina de audiovisual aqui na minha aldeia. Era acho que... acho que foi 2000 e, 2010 já, né? 2010. Aí eu entrei de novo pra participar aula de oficina de [*fala o nome da oficina, tem som fonético de avó Marandú*], né? Teve, tem... vinte pessoas de alunos. Só os jovens que tavam participando. Aí eu entrei quando tinha de 15, acho que 16 anos já. É! Já tinha 16 anos já. 15 anos, que eu não lembro, lembrava mais que é muito tempo já. Aí eu entrei no [*fala o nome da oficina, tem som fonético de avó Marandú*], que a gente tava já vinte pessoas que veio, de boliviano, de professor de Ivan Molina, de boliviano, né? Aí ele deu a aula pra nós. No primeiramente quando eu mexia a câmera, que eu não... conseguia entender o sobre a câmera. Não sei desligar, não sei ligar, não sei fazer a gravação, não sei tirar a foto. Me sinto como uma burra, né? [*risos*] Eu deixei, tava gravando e deixei todas abertas, assim, a câmera ficando pra cima, pra baixo, andando por aí e com a câmera desligado [*risos*]. Aí, depois... aprendi... comecei a aprender ligar a câmera, fazer filmagem... Aí o... professor tava explicando pra nós como que faz a gravação e aí a gente dividiu uma equipe. A gente tava em 20 alunos, e a gente dividiu por equipe. Dividimos cinco, cada aluno, tem 4 equipes, porque tem 20 alunos, e a gente gravou mesmo tempo, a gente gravou dois filmes de curta-metragem, eu acho que 7, 8 minutos, né? Primeiro meu filme, que foi [*“Essa menstruação” é o nome do filme?*], que a gente, eu e outra minha amiga ela... eu tava pensando. E a gente criou a ideia, como que a gente faz, né? E a gente fizemos um roteiro e... fazemos a gravação, né? Que a gente tava pensando como que a gente faz, né? E a gente quando fica dúvida... E a gente perguntou pro professor, professor tava explicando como é que faz o roteiro, né? Que a gente tentou fazer o roteiro, mas

a gente [não] conseguiu. E a gente pensou uma tema. Tema também, né? E aí a gente pensou numa tema que... acabou de sair uma menina que... tava dentro de menstruação. Acabou de sair de preso, porque ela tava de preso, né? Aí ela acabou de sair e a gente convidou ela. E ela topou, pra participar a cena, né? E a gente, foi avisar outro também, né? E a gente conseguiu fazer a gravação de menstruação que tava no youtube. Eu e a minha amiga e outras três pessoas que a gente tava dividindo, eu... Eu tava dirigindo e outra minha amiga que é produção, que a gente criou junto com... as ideias, né? Aí outro fica com a câmera e outro fica no som, né? E a gente tava 5 pessoas, que a gente fazendo isso, um filme de menstruação, e dessas mulheres, meninas, né? E... e terminou esse filme, e a gente começou a fazer outro filme de novo, de... de pescaria, né? Mas esse de pescaria que não tá no youtube, né? Que a gente gravou ao mesmo tempo, foi dois filmes de curta, né? Nossa, a gente fica, ralamos muito! A gente começamos de acordar foi 7 horas, 6 horas da manhã e a gente parou foi 8 horas da noite, né? Meu deus, heim? [risos] Então... e aí eu aprendi, eu já comecei a aprender tudo isso, né?

Aí depois disso, eu tava começando, me convidar, as pessoas que me convidou, teve a oficina... 2011, 2012, na UFGD, na Grande Dourado, na universidade, todo ano que tem, né? Aí eu participei todo ano, todo anos. Aí vai, né? Então, é isso, né, que eu tava aprendendo até... indo lá também, que eu gosto também, mexer a câmera, gosto de fazer filmagem... Mas eu sou, eu não sou muito prático pra tirar o foto, assim de... não tô me acostumados, assim, mas eu gosto de fazer filmagem mesmo, né? Então, e depois disso, que eu até comecei, eu fui no Rio... fui no Rio, depois disso eu fui no Rio de Janeiro. Fui 3 ou 4 vezes no Rio de Janeiro, e depois que eu fui morar no Rio, né? Aí eu fui na... teve oficina também lá na aldeia de Maricá e... que a gente tava participando... a gente do audiovisual. A gente ficamos lá quase 15 dias, na aldeia de Maricá, no Rio de Janeiro, né? Mata Verde. Na aldeia de *Guarani Mbyá*. A gente ficava lá 15 dias. Teve uma oficina também de *Cine Fronteira*, *Cine Fronteira*, eu acho, de Bolívia, né? Que a gente tava participando. E... *Guarani Kaiowá* e só *Terena*, né? *Terena* também, né? Aí no segundo a gente foi de novo, a gente ficamos na cidade, no Niterói. Aí que eu conheci o Darcy Ribeiro, lá a escola lá Darcy Ribeiro. Aí eu fui mostrar o meu filme, nosso filme, lá a pessoa do Ascuri, junto com o Ascuri, né? Que eu tava ainda no Ascuri, que eu comecei a entrar no Ascuri foi 2010. Quando eu comecei a gravar o... filme de... junto com a *Avó Marandú*, aí eu já comecei de... fazer o... entrar no Ascuri. Fazer uma associação, né, junto com o... *Guarani Kaiowá*, *Terena*, né, um coletivo... Aí a gente combinou fazer um filme, da retomada de [*tem som fonético de Teriqué*], aldeia de *Karapó*,

que a gente mostrou lá no Darcy Ribeiro. E a gente fazia um filme lá em... Mata Verde. De Mata Verde fui no Niterói. No outro dia... Foi em... 2017, que a gente tava em Niterói, que a gente ficava lá 15 dias também. Em Niterói. Aí lá já participou... quatro... tribos já, né? *Guarani... Guarani Kaiowá*, não, é... *Guarani Kaiowá, Terena, Guarani Mbuyá* e... e boliviano também, acho que cinco pessoas... E não indígena também. Total, lá em Niterói, quando a gente tava participando aula de oficina, foi 50 alunos no total, né? E de lá a gente escolheu pra gente ir lá somente 6 pessoas, acho que 6 ou 7 pessoas, pra gente ir lá na Escola de Cinema Darcy Ribeiro e mostrar, o nosso filme lá... tudo que a gente terminou e mostrar lá.

Aí foi lá que eu... que conheci o diretora de lá e o coordenadora de lá também, né? Aí eu já tenho prática já como fazer lá a gravação, né? Que eu amo mexer a câmera, eu gosto de viajar também, né? Quando que as pessoas me convida pra fazer um... viajar, né, eu... tô em frente já, né? Então... é isso que quando a gente tava lá eu conheci o diretor [Ziza?], a... e a... esqueci o nome da outra diretora de lá, né? Aí ela convidou a gente pra ter um... pra abrir a bolsa pra indígena, porque... pra não indígena tem que pagar, falou, né? Pra indígena, abre a bolsa, mas sem pagar nada. Nossa, quando eu fui lá estudar, eu falei pro meu primo, pro Kiki, né, “olha eu vou vim estudar aqui, eu tô louca, porque eu amo audiovisual.” E eu... gosto de trabalhar com audiovisual... Eu amo tanto, tanto, tanto, de trabalhar com audiovisual... Aí eu falei... tem... Aí a Ziza, coordenadora de lá mostrou pra mim que, qual eu vou escolher, qual a área de audiovisual. Tem quatro, assim, de curso: era de produção, roteiros, direção e montagem. Aí eu falei pro Kiki, né? [risos] Eu vou escolher a área de... de direção, porque eu gosto de dirigir. “Mas eu gosto também de montagem também, né?” Falei, né? Mas eu tenho que escolher só uma. Falou pra mim...Então, pra mim, vou ter prática na área de direção, né? Aí eu escolhi na área de direção. Aí eu falei, quando eu voltei pra cá na minha aldeia, eu tô louca, com o pensamento só de lá, né, fazer o curso lá. Quando eu voltei eu tava louca, louca, louca, louca mesmo, pra ir pra lá, né? E aí eu recebi uma ligação: abriu, pra nós, pra gente estudar lá. Aí eu falei: “Opa! eu vou!” Aí depois eu recebi um convite... de... convite de oficina também lá no Rio de Janeiro, pra pagar pra nós de ir pra lá, ida e volta de avião, de curso de... TV e do rádio, né? E aí eu falei eles assim, né? “Eu vou aproveitar e ficar lá. Paga pra mim só ida que eu vou ficar lá e vou fazer o curso lá.” Era de fevereiro de 2018, né? Aí eu fui lá e ficar lá, né? Aí comprou passagem pra mim... Tava participando oficina de... uma semana de... curso de... não curso, assim, oficina... de TV, do rádio, jornalística, tudo tava lá, né? E eu tô no meio, né? Eu e Kiki, a gente tava no meio. Lá que eu

aprendi também que... como que faz gravação... no meio de... no meio de tiroteio, às vezes de polícia, algumas coisas. Pra você fazer filmagem lá, no celular, tem um aplicativo, se eu esqueci o nome, esqueci o nome do jornalista que usava isso. É, desligar o celular e sem ligar o celular e tava gravando tudo [*enfático*]. Assim, né, quando pessoa que percebe, exemplo, vai falar assim, a pessoa fala: “Olha, você gravou!”. Aí você mostra o celular, que parece que não tá gravando, mas na verdade tá tudo gravado já. É lá que eu aprendi isso. O jornalista falou o nome desse aplicativo, mas eu esqueci tudo. Que eu ia baixar também, né? Com câmera desligado, e mesmo assim tava gravando, né? Então... é isso, né? Nossa, que eu... Depois eu fui estudar lá, parece que é fácil, né? Mas não é fácil não. Meu deus, passei tanto perrengue lá... E consegui terminar o meu curso lá no Darcy Ribeiro, consegui me formar, né? Aí eu decidi ficar lá... Fico lá... ficava na casa do Pedro, ficava até em casa, na casa dos meus amigos, da minha amiga, até eu terminei meu curso, né? Graças a deus, passei tanto perrengue, necessidade, mesmo assim consegui terminar meu curso lá, né?

Então... agora... e esse ano de 2020 eu tava de quarentena, fazendo o curso *Nhemonguetá*, né... Urucu... de quarentena. Enquanto isso eu tô trabalhando, mesmo assim eu tô trabalhando, né, no audiovisual... fazendo o curso... Participando palestra. Pra mim é difícil porque eu tô morando na aldeia, né? Só que o pouco pra pra mim é muito difícil, uma rede de internet, né, pra mim. Que... às vezes eu fico sem internet, tô usando o... Vivo con, Vivo controle... Eu acho que é Vivo Pré mesmo, que eu tô usando, tô sem internet, eu sempre boto 15, 20 reais o crédito, que eu ganha 5, 6 mil. Aí dá pra participar também de debate de 3 hora... 3 hora por aí, né, de debate. Então, é isso, né? Que eu consegui fazer... Me formar... Agora eu só tô trabalhando, né, com audiovisual... Mas e... antes... eu tava me acostumando de trabalhar coletivo. Mas esse ano de 2021, 2022, depois que eu saí do Ascuri, eu decidi... trabalhar sozinha, né? Porque eu quero. Coletivo trabalhar eu... não sei porque... eu tava trabalhando com pessoas de muitas coisas, do coletivo, com pessoas do Ascuri, *Guarani Kaiowá*, e com o *Terenas*... assim... Aí eu decidi. Eu tô, tava percebendo, sou do... Alberto Alvares. sempre falou que ele tava sempre trabalhando sozinho mesmo, né? Aí eu falei: “Ah, eu vou decidir também que eu vou tentar... trabalhar sozinha, né? Vou tentar trabalhar... eu mesmo, né?” Aí eu decidi, né, e quando o primeiro filme que eu tô trabalhando sozinha, sozinha mesmo, que foi o *Nhemonguetá*. *Nhemonguetá* eu tava fazendo o filme sozinha mesmo, que... ninguém me ajuda e ninguém me apoia. Por isso que... a minha câmera fica todas... assim... Eu tava ligada a câmera, e eu tava também gravando... Com o *Urucum*, que eu tava gravando

sobre o *Urucum*, durante a quarentena. Com a pandemia em... pra *Nhemonguetá*, de Covid, né? Aí eu tava ligando a câmera e... fazendo filmagem lá, né? Porque eu tô sozinha, né? Ninguém não tá no meu lado, né? Sou eu só e a minha vó. Por isso que é difícil pra mim, né? Só quem que me ajudava só a minha irmã, né, no ano passado. E esse ano, e eu tô... trabalhando sozinha mesmo, e mesmo assim... tô quase pegando a prática. Já-já vou me acostumar. Eu convidei outra pessoa, outra pessoa que ninguém não quer trabalhar pra mim, ninguém não quer. Parece que... ninguém não tá interessado, né? Fica todo ciúme. Eu sei que eu sou uma mãe solteira, todo mundo ficava ciúme de mim. *[risos]* É foda mesmo, né? *[risos]*

575 MB. 4'31"

Então, né, essa parte que... recebi tanto preconceito já, de, assim, de... críticas, preconceito. Você sabe como que é da aldeia, né? As pessoas criticaram, da aldeia, falam assim “pegastes muito dinheiro, não sei o que, não blabláblá...” E outras coisas também que... como que eu tô trabalhando sozinhas agora, as pessoas que... É difícil entender o meu trabalho. É difícil entender as pessoas também, o trabalho dos outros, exemplo de algumas pessoas casados também que... É difícil me entender também. Achava que... levaria, maridos dela.

Por isso que... eu tava preocupada, eu tava pensando e aí eu consegui, muito tempo... que a minha amiga sumiu A minha prima. Quase de... cinco anos não encontrei mais ela, né? Aí, de repente, esse ano eu encontrei ela pelo online, quando eu tava participando de... aula, aula de... não é aula, numa reunião de assembleia de *Aty Guaçu*, né? Eu tava participando... E ela me procurou no online, me achou no online e ela me passou o número dela, né, pelo whatsapp. Aí a gente falamos com elas, né? Disse que ela já faz um faculdade dela, do audiovisual, na mesma área que eu tava. Aí eu fico muito feliz, né? Que eu falei: “Encontrei um parceiro”, né? *[risos]* Encontrei, que eu vou trabalhar junto com ela. Falei, né? “Vamos trabalhar, e vamos ser junto e vamos ser forte!” Porque ela não é casada também, né? Eu sei que ela é mãe solteira também, como eu também. Eu também sou mãe solteira e pra me envolver, também trabalhar com homem casado, isso é muito difícil, né? Porque eu só tenho um filho, e ainda que é mãe... muito difícil vou trabalhar... ir atrás dos homens que tavam trabalhando audiovisual, e o... as mulheres deles, fica com ciúmes de mim, né, achava que eu levaria os maridos deles, né? Aí falamos assim, que... Eu pensavas assim: “Vou trabalhar sozinha, não importa. Vou seguir em frente, vou em frente, não vou desistir, que... eu amo do audiovisual” Falei assim:

“Vou continuar, não vou desistir.” De repente encontrei elas, que me procurou também... sem contatos delas e de repente se encontramos, né? Fico muito feliz! Aí eu falei: “Vamos sim trabalhar juntos, vamo... fazer seu TCC...” Não. Falei pra ela não desistir, pra trabalhar junto comigo, né, pra gente se envolver juntos... viajar juntos... fazer um filme juntos com elas, né? Tô muito feliz com ela, que agora que tô do lado dela encontrei uma parceirona pra mim, né? Com ela, junto com ela, aqui no Mato Grosso do Sul, né? Principalmente com ela... e restos que aqui... no Mato Grosso do Sul, só tem homens. Difícil ter mulher no Mato Grosso do Sul. Pra trabalhar, assim, audiovisual. Única que tem elas. Que ela é minha prima também que... tá estudando lá em Campo Grande, fazendo a faculdade dela lá em Campo Grande. Acho que é MS, não sei. UFMS, parece, né? Universidade. Ela já tá há 2 anos já, vai fazer 3 anos esse ano, acho que no, na faculdade do audiovisual, né. Fico muito feliz, por ter ela me... fazer a mesma área que eu tava fazendo, né? Antes eu tava pensando, eu achei que ela tava fazendo só faculdade. Só ouvi falar que ela tava fazendo faculdade. Depois que... consegui encontrar com ela, falando junto... falamos... aí ela me... apresentou pra mim que ela tava fazendo a mesma área, que ela tava fazendo audiovisual, do cinema, né?

Até disse que... Aí ela falou pra mim que... até o ex do meu professor deu aula pra ela, né, o Júlio, né? O Júlio que... era do meu professor lá no Rio de Janeiro. E ele deu aula pra ela em Campo Grande, pra ela ainda, né? *[risos]* Ela falou assim pra mim, né? “Ela falou assim pra você, que você tava estudando no Rio.” Aí eu falei? “Ah, é? Falei?” *[risos]* O Júlio, o professor que tava aqui, ele disse que ele é o coordenador da... UFMS, parece, né, em Campo Grande, né, da universidade do audiovisual, né? É bom ser assim, né?

Entrevista Natuyu Txicão

24, 9 MB. 52'40"

Sophia: Se... como que foi a sua primeira... primeiro contato, né, com o cinema, com a oficina... lá do... é... do... do filme, né, da... das vídeo-cartas, né, “*Das Crianças Ikpeng [para o mundo]*”. E depois você deu umas oficinas com a Mari também, né? Enfim, saber um pouco mais sobre isso e... enfim, conversar assim. Super... Assim, ouvir de você mesmo, né? Porque eu nunca... é... a gente nunca teve oportunidade de se conhecer, e também de conversar, assim. Então... é isso. *[Risos]*

Natuyu: *[Risos]* Então... Então tá bom, aí... Como... Assim, você vai perguntando e eu vou te respondendo. Acho que assim é melhor.

S: Tá... tá bom.

N: Algumas... alguma... o que você quer saber... aí você vai perguntando e eu vou te respondendo.

S: Combinado, então. Ó, eu posso... eu posso gravar? Em áudio. A nossa conversa?

N: Pode! Pode.

S: Depois eu te mando, se você quiser.

N: Então tá bom.

S: Tá bom? Então tá. Vou fazer a primeira pergunta então. É... Primeiro eu queria saber onde você tá, onde você tá morando. É... como é que são as coisas aí, também na aldeia, com essa... pandemia horrível, né, que tá afetando todo mundo... Esse governo, enfim, genocida. Saber como que você tá mesmo, como é que são as coisas aí...

[Pausa]

N: Ah, tá! Então... Eu tô aqui na aldeia. Faz 1 ano que ninguém sai pra cidade. Eu não saio pra cidade. E... tô com uma filha de 1 ano e 7 mês.

S: Olha... Cê tem quantas filhas?

N: Tô com 3 filhas. *[Ligação cortando]* 3 meninas.

S: Que linda!

N: E... Então... Essa pandemia que... tá assustando, né? Já pegamos... A família toda... pegou já a primeira onda. Quase perdi meu pai, mas graças a deus, deu tudo certo. Ele tá bem. E estamos... aqui, né? Com medo de pegar a segunda... *[Ligação cortando]* Mas estamos aqui, controlando.

S: Sim. Onde é que você tá morando?

[Pausa]

N: Oi?

S: Oi! Você tá me ouvindo, Natuyu?

[Ligação cortando]

S: Que aldeia que você tá morando?

N: Pois é. *[Pausa]* Não! Pode falar de novo.

S: Ah! Que aldeia que você tá morando?

N: Eu moro aqui no... *Pavuru* mesmo. *Pavuru*. Médio Xingu, *Pavuru*. Tô morando aqui no *Pavuru*. Moro... Sempre morei no *Pavuru*. *[Pausa]* Copiou?

S: Copiei! Copiei, parente! *[Risos]*

N: *[Pausa]* Tá me ouvindo? *[Risos]*

S: Tô... Eu acho só que... a gente tá com um pouquinho de, de *delay*, assim, mas tudo bem. Que bom, bom saber que vocês tão se cuidando que... ninguém, assim teve nada grave, né? Tá... tá bem difícil mesmo, né, a situação. Mas a gente vai, como você falou, vai controlando, né? E vai pedindo muito pra... proteção, né? Pra seres enfim... espirituais, divinos... É...

N: Verdade.

S: E... Queria saber, então, como que foi esse seu primeiro contato com... com o cinema indígena, com a oficina de cinema... Se você ainda faz filmes. É... Se você gosta. E se depois do “*Das Crianças Ikpeng*” você fez algum outro filme. E como foi também o processo de fazer “*Das Crianças Ikpeng*”, né?

N: *[Pausa]* Hum... Tá copiando?

S: Tô te ouvindo, pode falar.

N: *[Pausa]* Primeiro... *[Ligação cortando]* cinema... *[Ligação cortando]* aqui do *Pavuru*... *[Ligação cortando]* Primeiro... *[Ligação cortando]* Oficina... *[Ligação cortando]* dos colegas... *[Ligação cortando]* Participando, né... *[Ligação cortando]* Então a Mari, tá... *[Ligação cortando]*

S: Ih, tá cortando um pouco... Talvez o lugar que você tenha ido...

N: É que a minha internet que tá...

S: Agora funcionou. Agora... agora te ouvi bem.

N: *[Pausa]* Ah, é a internet que tá *[Ligação cortando]* *[Pausa]* Você me copiou?

S: Muito pouco.

N: *[Pausa]* Ah, não. Péra. Eu vou... *[Ligação cortando]* vou mudar de lugar, ver se... *[Ligação cortando]* bom.

S: Tá. Tá bom.

N: Aqui é assim mesmo... *[Ligação cortando]* da FUNAI, então um... um monte de gente. *[Ligação cortando]*

S: Usa, né?

N: É. E agora, como que tá?

S: Tá bom. Agora aí tá ótimo.

[Pausa]

N: Então... eu vou falar da minha primeira participação. De quando... teve a primeira oficina aqui. Aí teve dois rapazes, né, *Kumaré* e *Karané*, que já participaram da primeira

oficina, de [*incompreensível, talvez citou “Aranha”, poderia ser o “Video nas Aldeias?”*]. Onde eu fiquei sabendo que... que a Mari estava querendo uma menina pra participar da oficina... de audiovisual. E onde eu me interessei. Falei... “Vou participar da oficina”. Sem saber de nada, na verdade, né? Como que era. Então eu... eu foi... pedir pra minha mãe, meu pai. E falei com a Mari que eu... tava interessada em participar da oficina. Onde eu só... apenas participei, né?

S: Você tinha quantos anos?

N: Eu tava com 12 anos.

S: Nossa... Agora você tá com quantos anos?

[*Pausa*]

N: 33.

S: Nossa, mas você desde novinha, já quis... [*Risos*] Que bonito!

N: É, pois é. E... eu me interessei assim, vendo os filmes que... que a gente tinha pela televisão.. Aí eu falei: “Eu vou participar”, né? Mas, assim, não sabendo de nada, né? De como eram as coisas. Aí, apenas partici... é... filmando qualquer coisa! As paisagens, né? Qualquer coisa mesmo.

S: E isso nas “*Crianças Ikpeng*”, né?

N: Então e... Oi?

S: Isso no filme, né? “*Das Crianças Ikpeng*”.

N: Ah, “*Das Crianças Ikpeng*” [*Ligação cortando*] foi 2000, 2001. [*Ligação cortando*] que... [*Ligação cortando*] “*Das Crianças Ikpeng*”. Aí então, os meus colegas Karané e Kumaré, acho que lá em São Paulo eles assistiram o filme, que falando que era... acho que era dos cubanos, sei lá, num... não me lembro muito bem. Aí contaram como que era... Eles assistiram o filme ali e comentaram, falaram aqui: “Ah, vamos fazer como... um filme deles. Tipo assim, respondendo a... um vídeo deles.” Aí, os meninos... escolheram... Os meninos também. E eu tinha escolhido as meninas. [*Pausa*] Aí, a menina... era minha amiga, né, minha amiga. Aí, a gente foi trabalhando juntos. Eu... né, que a gente combinava... E elas era bem... era bem... bem ativa, né? Querendo... mostrar o cotidiano... Aí elas falava: “Ah, vamos mostrar aquilo. Vamos mostrar tal coisa.” A gente... aí a gente... mostrava. Eu filmava, e trazia pra oficina, pra assistir se tava bom ou não... E assim a gente tá... foi filmando. [*Pausa*] E... então eu... eu só acompanhei as meninas. A gente filmava, via, o que tava bom, o que tava ruim...

S: E você que acompanhava muito essa sua amiga. Como é que era... é o nome dela? É aquela que fala bastante no filme, né?

N: É, ela mesma. *[Risos]*

S: Linda.

N: Então, aí... foi, foi muito bom, né? Foi... Porque... ao mesmo tempo, a gente... quando ia filmar, a gente encontrava bastante coisa e... brincava, né? E foi bem legal. E as mães, as mães, né as mães, avó ajudava, também *[Ligação cortando]*. Como que faz... *[Ligação cortando]*

S: Muito legal. Como é que chama, se chamava essa sua amiga? Você... pode me dizer?

N: *[Fala o nome da amiga, mas a ligação está cortando muito]*.

S: Ixi, cortou o nome dela. Você pode repetir, por favor?

N: *[Fala o nome da amiga, mas a ligação está cortando muito]*.

S: Ou depois você me escreve também, tá tudo bem. Aí depois você pode me escrever que...

N: *[Ligação cortando]*

S: Você té me ouvindo Natuyu? Porque pra mim você tá cortando de novo.

N: Sim, tô!

S: É porque você tava cortando de novo o som. Mas depois você me escreve então o nome dela, se puder. E aí você... você filmava... junto com ela, né? Você ia... a câmera ia... brincava, e caminhava, e ia descobria as coisas com ela, né?

N: É *[Ligação cortando]* Descobria as coisas... *[Ligação cortando]* filmava.

S: Muito legal! E aí, depois desse... desse...

N: Cortou, né? Minha internet tá meio...

S: É, cortou.

N: Conseguiu me escutar?

S: Não! *[Risos]*

[Pausa]

S: Eu fiz uma pergunta pra você e você tava falando que...

N: Aqui é assim mesmo.

S: É, tudo bem. A gente tá tudo bem.

N: Pode falar.

S: Você tava falando que aí vocês descobriam várias coisas junto, filmando, não é isso? Que eu entendi mais ou menos...

N: Isso... Aham.

S: Ah, legal. Mas, descobriam coisas da própria... da própria cultura, descobriam coisas sobre vocês mesmas... Como era esse processo?

N: É, descobria, é... da nossa cultura mesmo e dos outros. Porque, assim... das histórias, né? Porque, que cada um tem a sua história, né? Aí a gente... descobria... da nossa história, né, da nossa cultura, assim, porque, tipo... daquela que ela fala que antigamente elas soavam daquele jeito. Que as avó dela não raspava daquele jeito. Então, assim, foi... a gente [*Ligação cortando*] descobrindo [*Ligação cortando*].

S: Aham...

N: [*Ligação cortando*]

S: E vocês combinavam as cenas antes ou vocês filmavam e depois assistiam, e iam decidindo o que filmar depois de assistir tudo?

N: Não, a gente... só... Eu ia só... Eu ia filmar elas, né? E voltava pra assistir pra ver se a imagem tava boa, né? Não era nada assim, tipo: tem roteiro, assim. Era... sair, filmar, ver se tava bom ou não. Assim foi... foi indo.

S: Mas vocês combinavam? Vocês combinavam alguma coisa antes, do tipo: “Ah, vamos filmar como é que é o banheiro, vamos filmar como é que é o quarto de cabelo...” Umas coisas assim?

[*Pausa*]

N: É, ela até que lembrava, né? “Ah, isso aqui que é legal pra mostrar.” Tipo assim: “Tem a galinheira aqui comigo.” [*Ligação cortando*] “Assim, essa galinheira, será que eles tem?”, “Ah, tem...” É... [*Ligação cortando*] “Vamos mostrar isso aqui?” Aí... assim, elas olhavam pela frente e elas mostrava.

S: Aham, aham. E... E quem que montou o filme, Natuyu?

N: É... então, depois que [*Ligação cortando*] lá pro... [*Ligação cortando*] Nós fizemos a edição de... [*Ligação cortando*]

S: Ih, começou a cortar de novo.

[*Pausa*]

N: E agora?

S: Agora melhorou.

[*Pausa*]

N: [*Ligação cortando*] Em [*Ligação cortando*] em Olinda. [*Ligação cortando*]

S: Ah, a montagem foi lá em Olinda. Quem montou foi a Mari?

[*Ligação cortando*]

S: Não ouvi sim. Sim?

N: [*Ligação cortando*] Ah, tem... [*Ligação cortando*] É, tem. [*Ligação cortando*] Peraí que tá com a minha filha aqui no colo.

S: Ah, tudo bem.

[Pausa]

N: [Ligação cortando] sabe? [Ligação cortando] quanto tempo? [Ligação cortando]

S: [Som de teclado]. Como é? Desculpa, não... não entendi.

N: [Ligação cortando] Ah, desculpa, eu falei que não me lembro quem [Ligação cortando] que... [Ligação cortando]

S: Ah, tá. Tá. Mas vocês participaram da edição? Vocês foram lá pra Olinda?

N: [Ligação cortando] Sim, nós participamos da edição, da tradução... [Ligação cortando].

S: Uhum...

N: [Ligação cortando]

S: Legal. E aí, depois das “Crianças Ikpeng” você fez algum outro filme?

N: Então, depois da “Crianças Ikpeng”, participei da... da filmagem do *Piri*... que é “*Pirinop*”, né? Tá escrito “*Pirinop*”. É... já assistiu esse filme?

S: Já...

N: Então, participei daquela, fizemos daquela... [Ligação cortando] e achei assim, bem... [Ligação cortando] daquele... [Ligação cortando] som de Iucunã...

S: Como?

N: Iucunã. [Ligação cortando] Iucunã?

S: Ah, Iucunã...

N: [Ligação cortando].

S: Acho que eu sei qual é esse filme.

N: Então... [Ligação cortando] daqueles... Depois de... “*Das Crianças Ikpeng*”, participei daqueles.

S: Ih, mas aí, você também participou de uma oficina, não foi? Que você... deu junto com a Mari? [Som de teclado]

N: Sim, aí...

S: Da história da...

N: Depois daqueles filmes eu... [Pausa] participei, da oficina... Dei, na verdade, dei oficina lá no... *Guarujá*. Eu e a Mari, duas vezes. Na oficina no *Guarujá*...

S: No *Guarujá*... Aonde?

N: Sim, no *Guarujá*. Na *Kawaiweté*. Na Aldeia *Guarujá*, lá no *Kawaiweté*.

S: Ah, sim. Uhum.

N: Então... Fizemos oficina lá. Com as... *Kawaiweté*. Tinham duas *Krahô* que tinham ido pra lá também. E eu dei... oficina com a [Fala o nome da pessoa com quem deu a oficina, som fonético de Cunhã Sagué] que ela tá continuando, né? A [Som fonético de Cunhã Sagué].

S: Ah, sim...

N: É ela. Só, é a única que sobrou também, né, depois da oficina. [Risos] Que as mulheres, é... que as mulheres... É... Como é que fala? Desistem mais rápido, né? Aqui, no *Xingu*.

S: Por que você acha?

N: Eu acho que é por causa que... dependendo da família, né? Do marido... É, da família mesmo, né? Que... quando casa tem que cuidar do marido, dos filhos, da sogra, então, e aí, complica! [Risos]

S: É, complica. E aí fica... É. E aí fica difícil de conciliar tudo, né? Tipo... viagem, porque tem que viajar pra filmar... pensar numas coisas... Mas às vezes dá pra levar os filhos, não? Você já tentou? Tentar levar em alguma oficina?

N: Ah, lá na... Quando eu fui dar a oficina, eu levei, que eu já tinha a primeira filha. Aí depois [Ligação cortando] Aí depois não consegui mais porque... tinha uma menina que... [Ligação cortando] ela nasceu com um probleminha, aí fica bastante... [Ligação cortando] De lá pra lá eu não consegui participar mais das oficinas.

S: A sua filha?

N: É.

S: Mas ela melhorou?

N: [Ligação cortando] Sim! Eu fiquei uns... acho que uns 6 anos... [Ligação cortando] 6 anos. Fiz um [Ligação cortando]

S: Um tratamento, né? Acho que a Mari me contou, aí você ficava na casa dela, né, também.

N: Sim.

S: Ah, que bom que ela melhorou. Nossa. É a que tava com dor de barriga? Ou não, é outra?

N: Já tá com 8 anos, já. A que tá com dor de barriga tem 1 ano e 7 meses só. [Risos]

S: [Risos] Ah, achei que podia ser a mesma. E você acha que isso de alguma forma também... ficou mais difícil de você também fazer mais filmes e algumas outras coisas que você queria fazer de cinema?

[Pausa]

N: É... então [*Ligação cortando*] Então, depois que eu fiz a... [*Ligação cortando*] eu tava [*Ligação cortando*].

S: Ai, tá cortando muito agora. Não entendi nada do que você falou. Que pena...

[*Pausa*]

N: E agora?

S: Agora deu uma cortada.

N: Tá me ouvindo?

S: Agora sim. Agora sim.

[*Pausa*]

N: Então depois que [*Ligação cortando*] na hora que chamada aí [*Ligação cortando*] minha avó não aceitou. Aí eu [*Ligação cortando*] desisti.

S: Ah, agora eu entendi. Poxa, que pena... Mas você tinha planos, assim, de alguns projetos que você queria fazer? Tipo de filme, assim, umas ideias...

[*Pausa*]

N: Você diz [*Ligação cortando*] agora?

S: É, agora... de cinema, ou antes, assim. Ou se você toparia voltar, fazer algumas coisas agora...

N: Então, é... quando a Mari teve aqui, não me lembro em que ano que foi. 2017... É, com certeza em 2017. Ela teve a proposta de fazer um filme, só com as mulheres. E... tinha... tipo assim, tinha uma remuneração, né? Pra quem... pra gente. Só que, assim, naquele oficina tinha 3... Contando comigo tinha 3 meninas, né? Tinha 2 meninas novas, que tava participando, e tinha... não, é... tinha 3 [*Ligação cortando*] 3 meninas. E onde... Onde a família da outra menina... já queria logo, é... o pagamento dela, queria que pagasse logo ela... Então foi enrolando e eu falei: “Ixi, isso não vai dar certo”. Aí outra minha colega era muito devagar, né? Eu falei... aí eu falava assim. Aí eu ficava meio triste... Aí ficou... Aí parou também! Só que, assim, a gente já tinha iniciado, né? Já tinha iniciado... as filmagens. Só que deu uma parada por causa disso.

S: Entendi. E vocês iam, tavam filmando o que? Vocês iam fazer filme de que?

N: É... filmando as mulheres contando a sua própria história, sabe?

S: Aham. Tipo a história, né, delas... Os cuidados, né, cotidianos também, dia-a-dia, casa também. Essas coisas?

N: Isso. É...

S: Muito lindo. E o que que você acha disso, Natuyu? Das mulheres contando a sua própria história e fazendo cinema? As mulheres indígenas, né? No caso, assim...

[Pausa]

N: Então, eu acho... eu acho muito legal. É, fazer... cinema. Dos próprios índios... Mas só que, assim... é meio complicado, sabe? Eu... Eu ainda penso... mesmo em fazer mais, assim, né? Mas eu mesma me pergunto: “Como que eu vou fazer, como que eu vou”, assim... Porque... aqui é, dinheiro tá sendo forte, né? Fica meio complicado também, entende?

S: Sim, sim. É, tem que ter um projeto, apoios... de outras pessoas também, né? Alianças também com pessoas não indígenas, pra tentar viabilizar, né? Eu concordo, assim, que não é fácil. Até também pra nós, assim, né? Que tamo na cidade, somos branco, né? Ainda mais nesse governo... a cultura e o financiamento dos projetos tá cada vez pior, né?

[Pausa]

N: É verdade.

S: É... Ah, mas bom saber, Natuyu, porque às vezes tem alguns editais e tal. Eu sabendo, vendo algum que dê pra gente fazer alguma coisa, a gente pode conversar também. Eu, você, Mari, a Graci, a Patrícia... Tentar fazer alguma coisa. Nem que seja à distância, assim, sabe? Ainda mais nesse momento de pandemia. Ano passado eu, a Patrícia, a Graci e a Michele, que é *Kaiowá*, a gente fez uns filmes à distância. Filmando pelo celular mesmo. A gente mandava pelo *Whatsapp* e aí montava. É... e ficou legal, assim, até, sabe? Os filminhos. A qualidade não ficou muito boa, assim, mas... ficou... bem interessante, assim o resultado também, sabe? Ficou bonito. E era isso também, a gente filmou o nosso cotidiano, sabe? As nossas casas... Eu filmando onde tava vivendo, tava morando, contando histórias da minha família... A Patrícia, Graci e Michele também, contando as histórias das suas aldeias... É... Filmando os aprendizados, né, com as avós... Com... os cuidados, né? Com as crianças... Coisa que só as mulheres, né, faziam, assim, podiam fazer... Foi bem massa, assim...

[Pausa]

N: Ah, entendi. É, fica legal mesmo, né? Mas é o que eu te falei. Muitas vezes eu penso de fazer, assim, aí... pelo que eu te falei, fica meio complicado.

S: Sim, sim. É. É porque é outro tempo também, né. São várias coisas. Mas, a gente vai... Vamos vendo, respeitando isso também, assim. Mas, você acha que tem diferença?

N: [Pausa] Oi? A diferença... [Ligação cortando]

S: É, a diferença entre homem indígena filmando e mulher indígena filmando.

N: É... na verdade é, assim, tem a diferença, né? Pra mim, vendo assim... tem... tem a diferença. *[Fala com alguma criança que está por perto.]* Oi, oi. Peraí, peraí. *[Ligação cortando]*

S: Como diz, Natuyu, é um olho no peixe e outro olho no gato, né? Um ouvido aqui na ligação e outro ouvido nas crianças. *[Risos]*

N: É... *[Risos]* *[Ligação cortando]* Agora aqui... tá tendo festa e *[Ligação cortando]*. Eu te falei, né? *[Ligação cortando]*

S: Tá tendo o quê?

N: Festa *[Ligação cortando]*

S: Festa? Por que? Comemorando o que?

N: De *[Ligação cortando]* de assim *[Ligação cortando]* de crianças *Ikpeng* é assim. *[Ligação cortando]* De tatuagens...

S: Ixi! Cortou! Só entendi “tatuagem”.

N: *[Ligação cortando]* E agora?

S: Agora melhorou.

N: Festa *[Ligação cortando]* *Ikpeng* mesmo *[Ligação cortando]* *Ikpeng* *[Ligação cortando]* de tatuagem dos meninos *[Ligação cortando]* estilo *[Ligação cortando]*. Daqueles que *[Ligação cortando]*.

S: Ah, uma ... tatuagem tipo quando menstrua?

N: Não, daqueles... dos meninos. Você já assistiu?

S: Não, não assisti.

N: Igual do *[Ligação cortando]* *[Risos]*

S: *[Risos]* Qual o nome? Desse...

N: Festa *Moyngo*.

S: Ah, vou procurar. Que legal.

N: Então, é isso.

S: Mas eu não te ouvi quando você falou se você acha que tem diferença entre homem indígena e mulher indígena, tipo, filmando.

N: Ah, tá! Nossa, você não me ouviu, né? Pra mim tem, a diferença. *[Ligação cortando]* Quem nem que eu te falei, né? Quando eu comecei. Vou te falar um pouquinho quando eu comecei. Quando eu comecei, eu já falei isso uma vez, só que... eu não gosto de assistir esse aparte. *[Risos]* Então, quando que eu comecei *[Ligação cortando]* de... *[Criança chama, ela responde rápido.]* Eles dizia pra mim que, eu era menina, era mulher, né? Que não... Que não ia levar o trabalho pra frente, porque... menina desiste rápido... E só os

homens que *[Fala com a criança]*. Aí... *[Ligação cortando]* pra todas que eles vêm, né? Na visão, assim, de *[Ligação cortando]* filmar mais o trabalho dos homens, né? Porque dificilmente você vê mulher cineasta. É pouquinho... que tem mulher cineasta aqui no *Xingu*, né? Então, a diferença assim, é que pra eles *[Ligação cortando]* sabe fazer o trabalho melhor, né? Sabe filmar mais melhor e sabe fazer o trabalho melhor.

S: Entendi. E a gente não concorda com isso, né? *[Risos]*

N: Não... porque... sabendo fazer as coisas, tudo igual, né?

S: Sim, sim. Eu acho que isso aí é um negócio que... nossa! Muito nada a ver. Acho que a gente sabe fazer as coisas todas iguais e cada um tem dificuldades e facilidades em coisas diferentes também, né? E... não é porque a gente, sei lá. Você é mulher, eu sou mulher, que a gente faz as coisas... mal feitas, ou devagar, né? Ou desiste, ou não sei o que... Isso é bem ruim.

N: É... *[Pausa]* É verdade. Mas pra mim... a filmagem é uma coisa que, assim, a mulher faz... mais melhor, sabe? Tem mais cuidado, tem mais... visão, né? É...

S: Eu tava conversando com a Vanuzia.

N: Aqui tem uma menina que...

S: Com a Vanuzia Pataxó. E ela falou isso...

N: Que?

S: Isso também pra mim, assim, né? Eu acho que a mulher é mais detalhista, tem mais detalhes, tá mais atenta às coisas... principalmente se tá filmando outra mulher, né? Às vezes tem uma mulher que faz um movimento, um gesto, que se fosse um homem, sei lá, filmando não ia entender. Mas, como ela é uma mulher, ela entende, porque às vezes ela faz igual também, né?

N: É, isso é verdade.

S: Mas por que que você acha que a mulher filma melhor, assim? Por...

N: Que nem que eu te falei, né? Igual à, como é que você falava? A Vanuzia, não é isso? A Vanuzia falou, né? Porque tem... tem coisas que... assim tem umas coisas que, assim, só uma mulher tá participando e... e ela sabe *[Risos]* o que ela vai fazer, o que... em que momento que ela vai tirar aquele tipo de coisa, em que momento que ela vai... é... colocar, assim, tipo... É... mandioca, assim, né? Então, ela sabe os detalhes que a... que aquela pessoa vai fazer, aquela mulher vai fazer...

S: E às vezes nem só filmando outras mulheres, né? Mas num... como um todo, né?

N: É, como um todo, sim.

S: A... sabe a Suely? A Suely Maxakalí?

N: *[Pausa]* Como que é?

S: Você conhece a Suely Maxacalí?

N: Sim, eu acho que ela que eu conheci lá no *Guarujá*, que pra participar de uma oficina. É Maxacalí, né?

S: É... Acho que foi ela mesmo. Ela mandou... Ela me falou, inclusive, que você... que ela se inspirou muito em você. Que ela... nos primeiros momentos que ela foi, fazer filme, pegar numa câmera, tinha você e que você inspirou muito ela a seguir. Filmando e fazendo as coisas, pegando na câmera. Sabia?

N: Ah, é mesmo?

S: Aham!

N: Que bom! Que eu nunca, depois daquela oficina, nunca mais teve contato com ela... Ela sumiu, eu só consigo, de vez em quando falar com a... Creuza. Creuza Krahô.

S: Aham. Às vezes ela responde pelo *Facebook*. Se você tiver *Whatsapp*, eu posso mandar o *Whatsapp* dela pra você.

N: Ah... tô sem *Whatsapp*, só *Facebook* mesmo.

S: Hum... Mas, enfim, e aí a Suely nessa conversa também, ela me falou que acha que, que as mulheres também... É... filmam também bem porque elas fazem artesanato, né? E então têm esse trabalho com as mãos, e aí elas sabem o que... o que vai acontecer depois, vai filmar... E que essa inspiração que vem de... que não é do pensamento, sei lá, da inteligência, meio igual os brancos, assim, colocam, né? Veio dum... duma inspiração mesmo, né?

N: É... Isso é verdade.

S: E, Natuyu, o que que é cinema indígena pra você?

N: O que é cinema indígena?

S: É, pra você.

N: Ó, não sei se vou te responder certo. *[Risos]*

S: Não, não tem certo. Não tem certo. É o que que é pra você, o que representa pra você, sabe? Fazer cinema, o que é o cinema indígena, você ver o cinema dos parentes, como é que você sente, sabe?

N: É... Pra mim cinema indígena é... *[Ligação cortando]*

S: Vixi, tá cortando!

N: E agora? *[Ligação cortando]*

S: Fala mais um pouquinho.

[Ligação cortando]

S: Ainda tá cortando...

N: *[Ligação cortando]* E agora?

S: Agora tá ótimo!

N: *[Pausa]* Então, pra mim cinema indígena é, assim.. os filmes que foi feito, assim pelos índios e acompanhado, assim... que tem a maioria dos filmes é acompanhado pelos brancos, né? Que, assim, vão filmar, mas... quem tá dirigindo é indígena. Que... que filme a... filma a realidade mesmo, né? O que é... o que aconteceu, o que tá acontecendo... conta, o que é verdade. Não as... Como eu vou dizer? Não como o pensamento dos brancos, que muitas vezes eles coloca... errado. Né? Então... vendo filme dos outros parentes, assim... feito por eles mesmo... É... que é... por exemplo, os... os *Maxacali*, os índios de fora, a gente vê pelo cinema, conhece... vê as culturas deles pelo... filme, né? Cinema é muito bom porque troca de... *[Filha interrompe pra falar com a mãe e elas conversam um pouco]*. Então... é... *[Ligação cortando]*.

S: Você tava falando que aí o cinema troca... troca os conhecimentos? Deu uma cortada.

N: Isso! *[Ligação cortando]* Totalmente, né, vendo os filmes do... *[Ligação cortando]* Que a gente vê as danças deles, que a gente gosta, né? A gente, vai dançando igual eles, igual elas... Isso... *[Pausa]*

S: Pode falar.

N: *[Ligação cortando]*

S: Ixi, acho que deu uma cortada, eu não te ouvi.

N: Agora?

S: Agora tá bom.

N: Deu pra copiar?

S: Não deu. O última frase eu não entendi...

N: Então... *[Ligação cortando]* Troca de... *[Ligação cortando]* falei troca de conheci *[Ligação cortando]* e com eles também *[Ligação cortando]* Que vai... *[Ligação cortando]* tipo assim *[Ligação cortando]* Igual... *[Ligação cortando]*

S: Ai, não... Não entendi... nada do que você falou. Ai, que pena! *[Risos]*

N: *[Ligação cortando]*

S: Cortou tudo!

N: *[Ligação cortando]* Me copiou? *[Ligação cortando]* *[Ao fundo um homem fala: "Copiou!" em tom irônico]* A internet tá... *[Ligação cortando]*

S: É, deve ter chegado mais gente, né?

[Pausa]

N: É, Kumaré chegou aqui, aí ele puxa toda a internet! *[Risos]*

S: Mas agora eu te ouvi bem! *[Risos]*

N: Rapaz que fez filme comigo.

S: Ah, fala com ele que eu amo o “*Das Crianças Ikpeng*”!

[Pausa]

N: Tá escutando. *[Ligação cortando]*

S: Marí, eu adoro o seu filme! E o da Natuyu. Muito maravilhoso!

[Pausa]

N: Pergunta... *[Ligação cortando]*

S: Como?

[Pausa]

S: Não entendi, Natuyu.

[Pausa]

S: Cê tá me ouvindo?

[Pausa]

N: A... *[Ligação cortando]*

[Pausa]

S: Alô!

[Pausa]

S: Natuyu?

[Pausa]

10,1 MB 21'09”

N: Pega... bem a internet.

S: Acho que tá melhor, tô te ouvindo muito bem!

N: Ah, então... Então tá bom! Vamos começar então, antes que cai. Vai começar a juntar gente de novo e vai cair de novo.

S: *[Risos]* Tá bom! Fala aí! Tô aqui!

N: Então, então tá bom. Então... eu te falei primeiro do cinema... É isso. Pra mim é... também troca de... é, de... como é que fala? De conhecimento, né? Tanto... assim, vendo as imagens das... das cultura, e também é o... é o forma de... de filmar, o jeito de filmar, né? Porque, assim... muitas vezes a gente vê um plano diferente, e... Eu no meu caso era assim, né? Era porque... eu dei uma parada. Eu olhava as imagens, assim, diferente e falava: “Nossa! Daquela imagem ali tá bonita, vou fazer igual”. E troca de conhecimento

também, né, que eu te falei, né? Assim, vendo as imagens, das outras etnias, dos outros povos. E... Acho muito legal, acho muito bom, os próprios indígenas fazendo... filme. Que é... que antigamente os brancos fazia filme e editava do jeito deles, do jeito que eles entende, e coloca áudio no lugar errado. Assim, das festas... das falas... E... E agora os indígenas mesmo aprenderam a... a fazer edição, filmar... É... E a gente faz do jeito que a gente... Sabe onde que vai ficar... Aquela imagem, aquela música, aquela fala... Hum? E... Eu te falei, mostrar a realidade nossa, da nossa cultura, da nossa convivência... Do nosso costume... Né? Então, é... Mostrar lá pros outros, mundo afora, né? Como nós, *Ikpeng [Ligação cortando]* Vou dizer assim como nós, *Ikpeng*, vive... Como que a gente pesca... Enfim, faz o cotidiano, né? E... Então, pra mim, é, cinema indígena é muito importante. Pra mostrar... pra mostrar isso, né? E... Depois de mim, é... Teve uma menina... 3 meninas que começou a fazer filmagem,. Uma desistiu, só tem 1. Mas, assim, ela nunca fez filme, outro, assim.

S: Ela só tá filmando?

N: Tem outros filmes, mas... Vai, filma as festas, algumas brincadeiras de trabalho...

S: Aham. Como é que ela chama?

N: [*Parece estar se comunicando com algum colega sobre o nome da menina.*] É... Ela tem apelido, só que. Isso mesmo. O nome dela é Yapo. Yapo Txicão. Mas eu vou perguntar o nome dela direitinho e te passo.

S: Tá!

[*Pausa*]

S: Muito lindo, Natuyu, as suas palavras, muito belas. Muito emocionada aqui.

N: Obrigada.

S: [*Risos*] É...

N: Então, falando de cinema feito... é... assim, por mim, por... Como... a primeira... vou dizer assim: a primeira mulher indígena, eu acho, né? Do *Xingu*, fui eu. Porque eu comecei em 99, quando tava com 12 anos.

S: Aham, mas não só do *Xingu*, sabia? O que eu tenho pesquisado é que o “*Das Crianças Ikpeng para o mundo*” é o primeiro filme que tem uma mulher indígena na direção ou... ou no processo de tipo criação, sabe? Tipo, filmando, ou fazendo junto a oficina e tal...

[*Pausa*]

N: É... Acho que é a primeira mesmo, né? Porque foi em 99, eu tava com 12 anos. Na verdade [*Ligação cortando*] acho que terminamos foi em 2001, né?

S: Sim.

N: A primeira... mulher.

S: E assim, esse filme demonstra que, né, não só homem [*Ligação cortando*] a capacidade de fazer filme, né? O trabalho, vamos dizer assim. [*Ligação cortando*] Também... E foi o primeiro filme... [*Ligação cortando*] do *Xingu*. [*Ligação cortando*] Vamos dizer assim, que ganhou um prêmio nacional, internacionalmente... E foi muito bom, né? É... [*Ligação cortando*] Mais mulheres... aprendendo... E tem mais mulheres, agora, né, filmando... Eu acho muito legal. [*Ligação cortando*] Mais mulheres. [*Ligação cortando*] Mulheres não só do *Xingu*, né? Eu... vi dos outros povos também. Vi... os *Iking*... vi *Maxacali* também... A Creuza, que deu a oficina pra ela... E... vendo mais algumas meninas ingressando, né? Poucas, mas... tem! Uma em cada aldeia, mas tem, né? É... Então, do cinema eu... eu acho isso. E tem... E tem muitas coisas que... que a gente faz, né, e precisa ser registrado... Que é... Filmes menos editado [*Som de criança atrapalha a compreensão.*] [*Ligação cortando*] Quando eu... Quando que eu parei, né? Eu e Kumaré e Karané paramos... É... Não vi mais o que [*Ligação cortando*] O que vieram depois [*Ligação cortando*] Foi feito. Mas espero que... façam um bom filme também, como a gente fez, né?

S: Maré e Karané são as meninas? Que tavam com você também depois? Aquelas 3 meninas?

N: Kumaré e Karané é um dos rapazes que filmou. Os meninos.

S: Ah, sim, confundi, desculpa. Eu confundi porque achei que fosse aquela história daquelas outras 3 meninas que tavam... que você e aquelas duas começaram a filmar e aí acabou não dando muito certo. Achei que era essa história, desculpa.

N: Não, não. [*Pausa*] Então, deu? Tá me copiando?

S: Tô te copiando. E... Só pra terminar então, porque eu acho que você já deve tá cansada e deve ter coisas pra fazer aí. Só aquela última pergunta, né? De... Pra você, assim... Porque que você quis, fazer essa oficina, lá com 12 anos... Tipo, porque você quis filmar... O que toca em você? Fazer cinema? Você como Natuyu, pessoa, mulher, mãe... Agora, né? [*Risos*]

N: [*Risos*] É... A minha filha tá aqui, né, de 12 anos tá aqui e eu tô perguntando pra ela o que me toca, né? [*Risos*]

S: Fala pra ela que ela já pode começar a filmar! [*Risos*]

N: Sabe filmar [*Ligação cortando*]

S: Ah, é? Que legal!

N: Tá me copiando?

S: Tô! Tô te copiando!

N: Então, como eu te falei, primeiro, né? *[Alguma criança interrompe perguntando se já tava terminando e ela responde que é a última]*. Então... *[Ligação cortando]* eu... assisti ao filme. O filme era... na época era mais filme dos brancos, né? Aí eu, assim, na verdade, do nada, me interessei por filmar. Aprender a filmar e, assim, depois, quando eu peguei na câmera, eu... eu gostei e também vi os outros filmes dos outros índios... e... *[Ligação cortando]* “Vou filmar!” Apenas falei isso, mas depois, quando a gente foi filmando, foi vendo o filme das “*Crianças Ikpeng*”, e foi vendo as outras imagens, outros filmes, dos outros índios e... vi também... é... as imagens feitas pelos... por equipe do... Como é que fala? Do Orlando Villas Boas, né? Daqueles filmes antigos... Que inclusive tem o meu pai naquelas imagens, né? Achei muito bom registrar e... nós mesmos registrar... o acontecimentos, as festas, tudo que acontece aqui e... guardar pra nós, pra nossos futuros filhos, né? Que agora eu tenho uma filha de 12 anos, que tá assistindo aqueles filme de... das crianças, né? E alguns filmes que a gente apenas filmamos, né? Eu acho muito... acho muito bom, porque que... é... novas gerações vê esses filmes antigos, quando assiste fala: “Nossa! Então era assim?”, “Então... Eles eram, que aconteceu isso.” Né? Porque, com o passar do tempo, veem a diferença. Como fala em português? Veem as mudanças, né? É... com o passar do tempo veem mudanças em várias coisas. Na cultura... é... assim, em geral. Na cultura vem muitas mudanças.

S: Aham. É essas mudanças acontecem e eu acho que com esses filmes, essas novas gerações podem... aprender, né, também, assim, e olhar como é que era, e entender, continuar, né?

N: É... Então isso que tá... isso que... que... que foi bom, né? Algumas coisas que a gente esquece, e lembra. “Não! Ali tem, a gente vê” E também. É... Sempre pra escola, né, algumas imagens... Enfim. Isso que... que me motivou bastante pra fazer cinema.

S: Muito lindo, Natuyu, muito bom! E tô assim... Ai, que querida! Queria que a gente tivesse... pertinho pra tá conversando sobre isso, mais assim... sei lá! Comendo alguma coisa, tomando alguma coisa... *[Risos]*

N: *[Risos]*

S: Mas, logo, logo... Mas... É... tô muito feliz, assim, obrigada por ter tirado esse tempinho, pra conversar comigo... Tô mais ainda... é... entusiasmada pra um dia te conhecer e, enfim, apaixonada você... por quem você é... E... Por... desculpa também as confusões de horário, que essa semana foi super difícil de trabalho... E aqui em casa, como eu te falei, desde ontem, né, choveu, e a internet tava instável e eu não conseguia entrar

direito... Mas que bom que deu certo, desculpa também por isso. E obrigada por... por compartilhar comigo, assim, essas coisas que você tá sentindo, o seu pensamento. Pra mim isso é muito importante.

N: Ah, não... Aqui também, a internet que a gente usa é da escola, e da FUNAI. Também minha filha, tava doentinha, pegou diarréia com vômito, não tava bem... dentro de uma semana, tava meio ruinzinha... Mas... Eu também... Essa semana retrasada eu vi sua mensagem, porque temos 1 celular, aí a gente fica, eu e a minha filhinha de 8 anos, que eu te falei que ela tinha um probleminha... Ela pega e... ela abre as mensagens, e sabe, que eu fui reparar, só semana passada, quando... a gente... eu tava procurando tipo ajuda, ajuda, que a gente tava... mandando fazer uniforme das mulheres, de futebol. Aí falei: “Vou procurar com umas amigas!”

S: Você joga?

N: Joga! Ixi! *[Risos]*

S: Ah, tá brincando!

N: *[Risos]* Ixi! Jogo, a minha filha de 12 anos tá jogando. A gente joga, competindo com outras etnias, né? *Kaiabi, Kamayurá...* Aí eu... do nada eu falei... Oi?

S: Que massa! Qual é o nome do time?

N: *Pavuru* mesmo!

S: Ah, legal! E aí vocês tavam procurando ajuda pra... pra fazer o que? A camiseta?

N: É, fazer a vaquinha. Pra fazer a camiseta. Aí eu fui abrir, abri e vi a sua mensagem. 2015!

S: *[Risos]*

N: Aí eu falei pra minha filha: “Essa mensagem tá aqui sem eu ver! Desde 2015 não apagou a mensagem!” Aí ela: “Nossa!” Eu falei...

S: Não, tá tudo certo, tá tudo bem. *[Risos]*

N: Aí a Mari fala assim: “A Sophia quer falar com você.”, mas só que eu pensei que era outra Sophia... E aí, dentro do celular expirou, porque tem a capacidade, bota crédito e essas coisas, então não botei, tem isso. Aí, do nada eu vi... você mandando a mensagem e aí eu falei: “É essa aqui que que queria falar comigo e eu não respondi!” *[Risos]* Desculpa também por não ter respondido.

S: Não, tranquilo, Natuyu, fica tranquila. Mas e vocês fizeram a vaquinha desse... do time?

N: É, fizemos... fizemos a vaquinha. Aí... só a minha filha que tá querendo a chuteira, né? Aí tá meio difícil...

S: Ah, eu quero colaborar com a vaquinha.

N: Mas...

S: Com a chuteira... com tudo.

N: Pode colaborar. E eu te passo o número da minha conta...

S: Aham. Sim.

N: Aí, o quanto você puder, pode ajudar. Que nem eu falei, eu tava procurando alguém, aí de repente, eu vi aquela mensagem de 2015, sabe! Nossa, fiquei até envergonhada, sabe? Nem te dei boa tarde, nem oi, nada!

S: Relaxa!

N: Eu fiquei envergonhada! *[Risos]*

S: Não... não precisa ficar envergonhada não! E vocês tão fazendo camiseta... vocês fizeram a camiseta pro time?

N: Sim! A gente manda... Vou te mandar uma foto, assim que chegar, tá ainda na cidade...

S: Depois, no futuro eu quero uma pra mim, uma camiseta.

[Pausa]

N: Tá bom! Aí, se quiser, fazer o número da vaquinha, eu te passo o número da minha conta e você... vê aí o que você puder com as amigas.... Aí você....

S: Vou ajudar a divulgar.

N: Ajuda.

S: Me manda pelo *Facebook*, aqui a sua conta, o nome do time e tal, que aí eu ajudo a compartilhar também, a divulgar nas minhas redes, enfim... E também colaboro, claro!

N: Tá bom! Então tá, Sophia... *[Ligação cortando]*

Transcrição da entrevista com Olinda Yawar

28,6 MB. 58' 30"

Sophia: Tá gravando?

Olinda: Qualquer coisa, se a gente não terminar, depois a gente volta a conversar.

S: É. Eu queria depois, Olinda, se pudesse me passar, sua filmografia ou então me ajudar a construir ela. Porque é importante pra mim, assim, entender o...

O: Eu posso te passar. Tô até aqui com o meu... tô terminando agora um... um currículo. A maioria das coisas tem a ver com isso mesmo. Porque eu tenho, eu tinha, que enviar pra... pra SESI aqui agora.

S: Ah! Massa!

O: Pro SESC, na verdade.

S: Aham, então ótimo! Eu queria então, Olinda, por favor... que você me contasse um pouco da sua trajetória, como foi que você fez... é... a sua primeira realização audiovisual, se você fez uma oficina, como foi que você se sensibilizou pro audiovisual, assim. Qual foi esses primeiro contato, assim... câmera, filme, fotografia, como foi...

O: Na verdade, assim... [Pausa] É... eu acho que, que, pra um despertar mesmo... Foi, foi no período da faculdade. Assim, não era uma coisa que... eu queria fazer cinema. Eu num... Eu tava fazendo Comunicação e aí durante a faculdade o pessoal falou "Ah, você pode escolher." Isso já mais pro meio, né? Assim... Acho que uns dois anos depois da faculdade o pessoal falou "Ah, você pode escolher o que você quer fazer pro seu TCC. Você pode escolher fazer um livro, né... a monografia, jornal, com um assunto que você se interesse..." E aí o pessoal, aí depois, quando eu tive contato com a professora que, que dava aula de telejornalismo... aí ela me falou que ela... que, que, que poderia também ser um documentário.

S: Aham.

O: Aí ela, ela falou isso "Ah, você pode fazer um documentário também." E aí, naquele momento... me despertou uma vontade... de fazer um documentário sobre o Cacique, né, Nailton. Pra falar dessa questão do território, né, e das estratégias que ele usava... né, pra poder conquistar o território, conquistar o território. Então, na verdade, veio desse, desse contato mesmo com a professora, né, que me falou. Que é Mirna. É Mirna Lourei. Loureiro. Na verdade ela... é professora de telejornalismo, e acabou sendo até a minha orientadora. [Risos].

S: Que massa!

O: Aí, assim, foi, foi esse contato, né? Primeiro contato de, assim... não era, eu não fazia... cinema, não tive, mas... com as aulas... Assim... Eu não sou boa pra fazer telejornal, sou, não gosto... Mas [risos] conversando com ela, ela falou. Eu falava com ela, né, eu gosto... dessa parte de produção... Mas, eu não... sair assim, na tela, fazer telejornal, não era o que eu queria, não queria isso. E aí, durante... o período, acho que foi em 2012, a gente tava com um processo aqui de reconquista do território, que era as últimas terras, né, que a gente... tava conquistando, assim, tava na briga com os fazendeiros. E aí nesse período eu abri um blog chamado... *Ih, alá, Tupinambá*, que era um blog era pra falar dessas questões que já tavam acontecendo aqui durante esse período da retomada. E eu já tava aqui em Salvador estudando. E aí, nesse mesmo ano, é... o governo do estado, me cha [ligação cortando] chamou pra fazer uma campanha... do governo do estado, representando as mulheres indígenas, que era pra fazer o *Março Mulher*... Acho até que você encontra esse *Março Mulher* Eu era bem mais nova. [Risos] E aí, nessa campanha, eles me convidaram pra fazer o *Março Mulher*. Eu lembro que eu saí de casa umas sete horas da manhã e voltei pra casa dezenove horas da noite. E isso era pra poder fazer a campanha. Então, eles pegaram, conversaram comigo e... me, me fizeram um monte de pergunta. Mas o que eu achei interessante e o que isso me despertou mais a vontade de fazer, de continuar com esse projeto e de realmente fazer... é, o documentário... foi que naquele momento eu vi: era uma campanha publici, publicitária, né? Então eu vi o tempo [enfático] que ele gastou... pra fazer aquele, aquela entrevista e filmar tudo e o que saiu realmente na TV, que eu acho que foi um minuto, um minuto e pouco, né? Era bem pouquinho. Mas, que naquele recorte, que eles fizeram, eles conseguiram... falar muito, né?

S: Aham.

O: Então, eu fiquei, assim, eu fiquei bem assim impressionada. Rapaz, o audiovisual realmente é uma coisa que toca [enfático], né? Se eu fizesse um livro, se eu fizesse um... uma monografia, isso ia ficar muito mais restrito ao meio acadêmico do que o, do que o filme. Então, naquele momento eu me despertei pra isso, que o filme, além de eu representar os... os povos indígenas e mostrar pra ele: “Ó, vocês têm um herói.” Que era uma coisa que nunca acontecia, né, eles se verem na tela, e ter uma pessoa que eles pudessem, “Ó, você tem um herói.” Então, eu, eu ia conseguir mostrar isso pra ele, essa questão da representatividade... e ao mesmo tempo... eu... achava que eu ia conseguir sensibilizar as pessoas com a história que eu tava... é... levando, né, pra essas pessoas.

S: Uhum.

O: Desde esse momento, assim, me despertou pra fazer... cinema. Mas, assim, pra fazer o primeiro. Mas... mas ainda assim [*som de carro passando*] com essa questão deu... deu falar assim: ah, eu quero fazer cinema. Eu não entendia a questão da distribuição, sabe?

S: Sim.

O: Eu fiz, eu fiz, aí é... E... *Kaapora* foi bem engraçado, assim... *Kaapora* não. O... esse primeiro filme, *Retomar para Existir*, foi uma coisa bem assim mesmo, de... fazer, entregar... pro... TCC... Pessoal adorou, mas, era uma coisa que eu não entendia ainda a questão do cinema. Pra mim era uma coisa assim, não entendia do cinema, o que era o cinema. Eu fiz pra [*enfático*] faculdade. Claro que eu pensei né, nesse sentido... pessoal que ia assistir fora da aldeia, pessoas foram pra assistir... Mas eu não entendia a questão da distribuição. Como que era isso? E aí já foi em 2017... que eu passei um tempão, né? Entreguei em 2015, aí 2016 e 2017 eu fui convidada... por Thais [Brito?] pra... é... inscrever... esse filme. *Retomar para Existir*.

S: No *Cine Kurumin*?

O: *Cine Kurumin*. Aí lá... num debate... Eu cheguei a falar que... que eu tinha... um roteiro... E que eu tinha vontade de gravar novamente, né? Mas que eu num, não tive... não tinha tido a oportunidade de gravar e não sei o quê. Aí, depois... um tempo depois, a Thais entrou em contato comigo. Falou assim: “Ó, Olinda, você não disse que tinha um roteiro... Tá rolando um... um edital...” Que era um edital, que... aqui da Bahia, do *Calendário das Artes*. Aí eu tinha realmente esse... edital e inscrevi o *Mulheres que Alimentam* pro edital.

S: Que lindo.

O: E aí foi contemplado. Esse segundo. E aí, depois... Na verdade, eu acho que a minha trajetória foi uma coisa que foi acontecendo, né? Eu acho que você percebe que eu não sou muito aquela pessoa... de tá produzindo o tempo todo. Eu tenho um monte de coisas, assim, mas eu deixo um pouco as coisas acontecerem porque eu também tenho um monte de outras atividades.

S: Mas todo mundo é meio assim também, né? Assim, eu acho. Todo mundo que trabalha com arte... ou cinema... A gente que não é herdeiro e não é rico, assim, né? Tem um monte de projetinho, tudo dentro da cabeça... e vai executando bem aos poucos mesmo, né?

O: É, mas eu vejo que tem gente que, que... tem daquele negócio: “Ah, eu vou fazer tantos filmes por... por...” Eu não tenho isso, né?

S: Aham, sim, sim.

O: Sabe? E eu vou deixando as coisas acontecerem... E eu... E uma coisa que eu acho que é bem característica do que eu tô fazendo hoje, principalmente com relação ao filme é que eu faço muito... Não sei, eu acho que é uma coisa muito minha, assim, também, sabe?

S: Também acho.

O: Muito... Me, me, me ponho assim, também, nesse lugar, né, assim... É... muito do que eu acredito, sabe? Meu cinema vem muito do que eu acredito. Eu nunca vou fazer uma coisa só por fazer, sabe? Até essa questão do, do que eu vou, do que eu vou gravar... É... Eu tenho uma, uma dificuldade, porque eu tenho que conhecer realmente aquela realidade, sabe? Porque eu tenho que fazer aquilo que eu acredito. Então... Eu tenho algumas coisas, assim, comigo que às vezes é meio... complicada. Mas assim...

S: Tipo criar relação, né?

O: Eu, eu...

S: Fazer uma coisa mais...

O: É, assim, é como se fosse assim, que eu precisasse de uma proximidade maior. Vamos supor... É... As pessoas, não se, não sei se você percebeu, mas a maioria dos meus filmes é com gente que eu conheço, que eu sou muito próxima.

S: Uhum.

O: Então, os filmes que, que eu faço têm muito a ver com o... a trajetória de eu conhecer aquela pessoa.

S: Sim.

O: Porque, eu vejo muito isso, nas pessoas, como um todo... a questão do tipo... do que é verdadeiro, do que você tá passando que é verdadeiro, sabe? Porque eu num, eu não quero reforçar uma coisa, é... que eu acho que não é legal, sabe? Ou que não seja verdadeiro de fato. Então eu tenho que criar essa relação um pouco... sabe? Com o... não sei... É uma coisa minha, assim, eu tenho percebido isso... nas relações que eu tenho... com qualquer pessoa, sabe? Assim, eu tenho que conhecer um pouco a pessoa, saber... como é que... vai acontecer. Igual essa questão mesmo, da *Amotara*. Eu fiz com o... João, né, a gente tinha essa relação de... se conhecer... um pouco lá do... do próprio *Amotara*, né, que eu tenho... participado com ela... Mas é, é aquela coisa, que eu tenho levado pra vida mesmo, assim... a gente teve muito problema, sabe?

S: Na *Amotara*?

O: Sim. Não, não com o mesmo... de... de pensamento e de... de coisa, sabe?

S: Uhum. Tipo igual aquela, aquela do filme, né? Aquela das notas...

O: Não! Foi uma... foi umas coisas bem mais brabas. Isso aí não foi nada! Isso aí é coisa... Essas coisa aí... *[Risos]*

S: É fichinha! *[Risos]*

O: É relaxais. Essa aí foi a parte de relaxada! *[Risos]*

S: Ai, ai... *[Risos]*

O: Mas, eu acho que é coisa de mundo, mesmo, sabe, Sophia. De pensamento de mundo mesmo. De...

S: Super!

O: Eu acho que... que... O povo não indígena, às vezes eles tão tão... eles falam tanto essa questão de, de realmente de respeito, de tudo, mas, no fundo, eles não... No fundo eles... ainda tá distante, assim, deles, sabe?

S: Sim! Concordo!

O: É... Na verdade, quando eles se impõe mesmo, você percebe que... É um discurso, não é a prática. Então, quando você vai pra prática... não bate, o discurso não bate com a prática, sabe?

S: Uhum.

O: Então, é, é uma coisa que eu tô começando a perceber, assim, e, e pensar nisso mesmo: aceitar, aceitar projetos e fazer com as pessoas... também implica no, no resultado do que eu tô fazendo, sabe?

S: Aham.

O: Porque, querendo ou não, se você faz um projeto com uma pessoa... a gente tem em-bate, mas você acaba cedendo um monte de coisas, né, porque é outra pessoa. E você tá fazendo, de qualquer forma, você tá fazendo junto, né, você não vai poder... é, o tempo todo... ficar com isso... Porque aí fica impossível, fazer as coisas.

S: E é uma relação. Igual um relacionamento mesmo, você e o seu companheiro, você também cede em algumas coisas, né? É um jogo, né? Assim...

O: Isso!

S: É um, é um negócio nesse sentido. É. E aí, é... Nossa, falou tanta coisa que eu já, que eu meio que ia mesmo perguntar, mas... tem a ver com várias perguntas aqui. Eu acho que eu vou... mas eu quero entrar mais em você, assim. Porque, por exemplo, vendo a *Mulheres que Alimentam...* e vendo *Kaapora*, você se colocou muito no *Kaapora*, né? Você tá ali, seu corpo tá ali, você é a personagem, digamos, né? Como que foi esse processo, assim... É. Do tipo... De você se colocar... de tá na, na, naquele... Sabe, assim,

de, de... Porque... Isso é uma coisa que tem, que eu percebo muito também nos seus filmes, e cê falou agora também, que é a questão do território, né? Da roça, do cuidado, das plantas, do... De ser mais uma... agricultora mesmo. Isso tem muito no *Mulheres que Alimentam*, né, dessa... É... desse tempo das plantas, esse tempo de colher, esse tempo da terra, assim, que eu acho que, na minha percepção, não sei, posso tá muito enganada, tá muito impregnado nos seus filmes também, no tempo dos seus filmes... Igual você tá falando: “Ah, não quero fazer um monte de filme.” Mas é um tempo meio que de gestação, né, um negócio que vai... tipo uma sementinha mesmo... Crescendo e dando... vários... é, frutos, e... Depois germinando outras coisas... É, eu queria que você falasse talvez, assim... como que é essa importância de cuidar da terra... pra você... Se você acha que tem de fato alguma relação nesse seu fazer cinema... Como que é isso de, sei lá, talvez fazer filme como quem planta, quem cuida, né, da terra. E tem o projeto *Kaaporá* aí também... Enfim.

O: É, eu acho que tem muito a ver assim mesmo... Porque eu acho que é, que é um tema que eu tô muito próxima, né? Eu sempre falo, na verdade, assim... É... assim, você... as pessoas... principalmente os não-indígenas tem muito disso, né, de te botar na caixinha, né? Então, assim, quem é você, quem é a Sophia... A Sophia, é... não sei. Você fala é... artista visual, né?

S: Sim.

O: Artista visual. Aí, você acaba entrando nessa onda também, né?

S: Concordo. É.

O: Na verdade, acaba te empurrando pra isso, né? É, Olinda... que que... vai, diretora de cinema [*risos*] não sei o quê. Mas se eu te falar, que assim, que na verdade, se eu for pensar na minha vida... eu me acho muito mais agricultora, assim, se você fosse, né? Por tempo, né, quantidade de tempo que eu... que eu disponho... pra fazer alguma coisa... Ah, eu passo muito mais tempo trabalhando com agricultura, com abelha... com... [*Risos*]

S: [*Risos*]

O: Então, eu sou muito mais agricultora e, e, e apicultora do que... é... cineasta, né? Se você for colocar por tempo. Mas, eu acho que... tem relação sim, porque... Eu me aproximo das pessoas muito mais por causa da questão da roça... porque... atrás das plantas. Então, assim, o meu contato... é... diário [*ênfático*] é muito com isso. É... eu tenho a minha... A maior parte, assim. Hoje não, talvez esse ano tenha aumentado muito a questão do cinema, mas... [*Risos*]

S: *[Risos]*

O: Até o ano, o ano passado, era muito mais com as pessoas que era ligada à agrofloresta, que era ligada à abelha, que é ligado... Então... acaba que... não tem como não ter, sabe? É um assunto assim, que... que eu gosto de falar, sabe, que me motiva. Sabe? E, na verdade eu tô, eu tô pegando isso, e transferindo isso pro cinema. Né? Um assunto que é próximo meu, eu tô transferindo pro cinema. E... É igual, assim... Eu. É... falar de terra, né, território. Então... E isso tem muito a ver com o que você falou... Tem o *Retomar pra Existir*. Que é você falar, se você não tem terra... o índio não vai existir. Se você for *Pataxó Hãehãe*... vai deixar de existir sem terra, então, tem que *Retomar pra Existir*. Que toma *[enfático]* essa retomada dessa terra, né? De você voltar, você tá nessa terra, que é ancestral. Depois eu falo: *Mulheres que Alimentam*. Que são mulheres que moram nessa terra, que trabalham nessa terra, pra poder alimentar essas pessoas, alimentar seus filhos... né... alimentar sua família... E depois... eu venho com o *Kaapora*, que... é um filme que fala... de revitalizar uma terra que já foi destruída. Então, é... realmente todos tão interligados.

S: Uhum.

O: Né? E... E o *Equilíbrio* é um filme que também tem a mesma coisa... *[Risos]*. A única diferença é que o *Equilíbrio* eu quis fazer um, um... um filme mais pra o público em geral...

S: Uhum.

O: Pra humanidade. Porque... querendo ou não, eu percebo que os não indígenas... eles não conseguem entender a profundidade do filme que é *Kaapora*. Sabe? A maioria das pessoas não consegue, não conseguem entender. Eu tô lhe falando isso porque, assim... Eu botei esse filme pra... algumas pessoas da comunidade. Assim... Principalmente mulheres, né, gente que tá trabalhando... com a terra. E o povo chorava, assim “Não, tá tudo igual, não sei o quê...” *[Incompreensível]* *[Risos]*

S: Nossa! Eu arrepiava em *Kaapora*!

O: E eu fiquei assim, sabe? E aí eu percebi que eu mandei o filme pra algumas pessoas... me fazer algumas críticas... me falar sobre o filme... E eu percebi que as pessoas entendem, assim: a... o *Kaapora* fala da questão... da realidade sobre a terra... um projeto... Isso aí as pessoas entendem. Mas isso aí é óbvio, porque é a parte documental. Entendeu?

S: Sim.

O: Mas... a profundidade do que, do que é *Kaapora*, né? As pessoas entenderam que... que eu tô falando que ali foi um processo que eu passei, que foi um chamado, né, que eu, que eu, que eu passei por aquele chamado?

S: Exatamente.

O: Porque tem uma incorporação, né?

S: Uhum.

O: Tem uma incorporação que vem... da entidade.

S: Uhum. Uhum.

O: Então... durante o processo... assim, de fazer o *Kaapora*, eu me perguntei muito isso, né? “Será que as pessoas vão, vão entender?” Eu também me perguntava isso. E, e isso chegou a um momento que eu, que me incomodou muito. Eu ficar pensando demais isso... e depois, só que depois, me veio umas coisas assim, meio que ó... pra você ter noção, no *Kaapora*, eu recebi... Eu recebi a... mensagem de sonho [enfático] de outras pessoas que eu tenho contato, assim, e que eu nem...

S: Nossa!

O: E que eu nem imaginava, assim, sabe? De minha mãe chegar antes do filme tá, tá pronto... e falar assim: “Minha filha, eu sonhei com você... Sonhei que...” sabe? “E tinha uma cobra...” E coisas que eu tava construindo no filme, sabe? Então, assim... *Kaapora*, pra mim... Eu não sei, mas eu não sei se eu vou conseguir um dia fazer uma coisa tão profunda... quanto foi o *Kaapora*.

S: É. Uhum.

O: Eu tinha... eu, eu... eu saía de casa pra gravar... *Kaapora* foi o meu filme que eu mais... assim... de meus filmes, que teve mais roteiro... que foi todo roteirizado, foi *Kaapora*. Eu tive que, que pensar em tudo. Então ó... Enquanto... fazer o filme. Porque... eu considero, não sei, posso tá errada, mas eu considero que fazer... documentário é muito fácil. Eu considero muito fácil fazer um documentário. Porque... é... você vai, com aquela coisa prévia, definida, que você pensa... mas você vai ouvir outras pessoas, né? Então você vai... Eu não posso dizer: “Sophia, eu quero que você fale assim.” Eu vou te dizer: “Sophia, eu quero que você... fale sobre tal coisa.” Mas você vai falar do seu jeito que você quiser. Depois eu vou fazer uns recortes, né, e botar... as imagens adicionais... Mas, o *Kaapora* não. Ele foi um filme que foi... todo roteirizado. Então, eu tive que pensar... o lado que eu tava andando... Então, teve... filmagem, né, complemento... qual foi o lado que você andou... onde é que foi... Então eu tive que imaginar tudo isso... onde é que tá os adereços... e conseguir, é, é, é, caminhar com os... Quando eu, quando

eu faço aquela... a incorporação, né? Eu fiz duas cenas. Então, eu tô andando... como Olinda, com aquela roupa e tudo mais... E depois, eu já tenho que aparecer... como Kaapora, e andar na mesma velocidade, pra conseguir casar... Então, assim, eu considero, dos meus filmes... Foi um que teve mais complexidade mesmo, pra, pra... pra construção. Então, assim, eu considero super rápido, porque eu, eu fiz aquele filme em vinte dias! Acordava cinco horas da manhã, saía pra gravar...

S: E quem que filmava?

O: Porque eu pensava: “Qual é a luz que eu quero? Qual é a luz que eu quero? Qual é o sonho... o sonho que tá com a Pajé.” Então, na verdade... a Pajé aparece num sonho, né? Então, eu tô dormindo... Eu tive um segundo sonho... Então eu quero... eu quero uma luz... que dê a impressão de sonho... Então eu tive que fazer à tarde, que é com aquela luz mais amarela, né?

S: Aham.

O: Então tudo foi... [*incompreensível*] nesse sentido do que eu queria, e como eu queria passar essa imagem. Então, assim... Foi um...

S: Que lindo!

O: E foi assim, sabe, Sophia? Eu sentia, assim... ó... Sinceramente, esse filme, assim, pra mim... ele foi guiado. Assim... Eu tava conversando com Samuel... Samuel que tava, é o meu esposo, que, né, fez a fotografia... E eu... E ele tava, assim, com ele... conversando, a gente ia conversando... E teve uma hora que foi assim: “Eu preciso...” Que eu precisava... de um elemento... né, pra poder... Deixar na mata. Antes, é, de eu encontrar com a... tartaruga. Eu não sabia o que queria, o que que seria, mas eu falei que eu precisava desse elemento. Ele falou: “Ah, quando chegar lá no *Kaapora* você procura alguma coisa.” Eu sempre passo por essa estrada. Todo dia, todo dia passo por essa estrada. Eu sempre quis arrancar um... um jenipapo. Só que todos [*enfático*] os jenipapos que eu encontro na estrada são super altos, né? Então, assim, pra ter um jenipapo, tudo muito alto. Então, não tem como pegar um jenipapo, porque, ou tava em outro espaço, que eu tenho que atravessar a cerca, assim, pra pegar... ou eu não tenho acesso. No dia que eu tava, que eu tava conversando com o Samuel que eu precisava disso eu encontrei um jenipapo. Assim, um pé de jenipapo, assim, baixinho... que tinha um jenipapo, cheio de jenipapo. É... Samuel não tinha visto... Eu passando, falei: “Samuel, um pé de jenipapo, é um jenipapo.” Aí... eu não consegui, tentei tirar, aí Samuel falou assim: “Pega um pau.” Aí ele foi pegar um pau, né? Aí ficou batendo, tentou, tentou tirar, e não tava conseguindo. Aí... na hora ele pegou e falou assim... “Licença, plantinha, a gente tá precisando de

uma... de uma... de um fruto seu... porque a gente tá fazendo um trabalho, que é importante, não sei o quê...” Ele bateu e o jenipapo caiu. Inteirinho, o resto só tava caindo... e furava, sabe? Ele batia na pedra e... Quando ele falou isso, caiu o jenipapo, com a folhinha, inteirinha.

S: Que lindo...

O: A gente foi... a gente gravou... a manhã com o jenipapo... Na outra cena, que eu ia gravar, que não dava pra gravar mais no mesmo horário, porque o sol já tinha, já tinha mudado e a gente teria que gravar no mesmo horário no outro dia...

S: Aham.

O: Aí ele falou: “A gente vai ter que arrancar outro jenipapo porque amanhã esse aqui as folhas já vai tá murcha.” Não murchou nada, no outro dia a gente conseguiu gravar com o mesmo jenipapo. Então assim...

S: Que poderoso...

O: Aconteceu coisas, assim, sabe... incríveis, sabe? É...

S: E você deixou ele lá na mata? Depois.

O: Deixei lá na mata. Deixei lá na mata. Porque essas coisas não se, não se carrega, né? Foi um presente, então...

S: Sim..

O: Então... assim... é, assim... coisas foram acontecendo. E, assim...

S: Mágicas, né?

O: O mais importante... foi que, assim... Samuel conseguiu perceber isso... E, assim... ele tava ali na onda, assim, comigo. E meio que aconteceu pros dois... perceber. Sabe, ó...

S: Que bonito, cara.

O: E, assim, o presente... de, de imagem... Eu falava assim: “Ah, o cogumelo.” Eu não sabia se eu ia... usar o cogumelo, mas “Ah, grava esse cogumelo, vou gravar esse aqui e não sei o quê.” E assim as coisas foram acontecendo. Na hora que eu cheguei em casa, né, que o filme foi todo... a parte que eu, assim, roteizei, tava toda... Aí tinha as partes adicionais que não tinha, né, no meu roteiro, e fui olhando. Todas as imagens que eu peguei adicionais era pra tá no filme. Não teve uma imagem... que eu falei assim: “Ó... essa não vai entrar.” Todas as imagens adicionais, que naquele momento... eu só sabia que era pra gravar, não sabia se ia entrar. Entraram no filme.

S: Nossa, Olinda!

O: Então, assim...

S: Que potente, heim! Pô, forte! E quem que...

O: Eu acho incrível, rapaz, isso. A, a, a, a tartaruga... Eu fiquei... Eu falava assim, pro Samuel: "É pra levar o jabuti, que é pra gravar." Eu queria gravar ela [*ligação cortando*].

S: Ixi, tá cortando.

O: Mas eu falava assim: "Essa jabuti vai fugir, Samuel..." Porque ela anda aqui em casa, né? Essa jabuti, aqui em casa... Ela anda...

S: Qual o nome dela?

O: Se você deixar... Ah, Samuel! A gente nunca botou um nome, porque a gente fica assim "jabuti", "jabuti". Ai ficou nessa... [*Risos*]

S: Jabuti... Então é o nome: jabuti. [*Risos*]

O: Aí a gente leva ela, lá pro *Kaapora*, que ela fica aqui com a gente. Aí solta ela, que é pra ela comer, tem que ficar de olho, senão ela sai! No dia da gravação a jabuti não saiu do lugar! Assim, né... pra... poder sair... Aí eu falei assim: "Ó! Que incrível. Até a jabuti tá... tá cooperando. Tá aí."

S: Tá sendo uma... atriz.

O: Aí aconteceu assim, várias coisas e, e... realmente o filme aconteceu. Eu convidei a minha tia, aquela que a, que aparece, ela realmente, é pajé. Então, ela realmente fez uso, né, das ervas, das ervas dela... Então, assim, teve uma coisas, assim, interessantes, né, é... que... Aí ela foi gravar eu falei: "Ó, tia... Agora não vai poder usar sutiã, né, porque..." [*risos*] Eu falei, assim, expliquei a ela, né? Porque o pessoal aqui, é muito assim, com esse negócio de filme, né? Fica muito assim.

S: [*Risos*]

O: Aí ela: "Não, não, não sei o quê..." Aí, "Pode ficar tranquila, não vou usar não". Aí, na hora da, da, da cena, ela foi contando, assim, aí eu fui lá... olhar as... agora lá... deixei ela e falei: "Fica aí, pra gente fazer o quadro, pra saber como é que vai ficar" e não sei o quê. Aí eu falei assim: "Ah, agora... tá aparecendo... um pouco da calcinha." Aí ela: "Se quiser eu tiro." Aí eu: "Tire! Pode tirar." Então, assim, sabe? Coisas que eu nem esperava, que eu achava que eu ia ter todo um trabalho... né? E, e, de chegar... Cara, ela nunca fez filme, então, foi assim, ó... É... "Você... tá... tá representando... a, a pajé..." Mas não é uma representação... Né... é, é... é fictícia, "Você é... Aí você precisa me olhar, com cara de..." Aí explicamos assim, com ela, né? Conversamos... E... E tudo... assim, sabe, foi tudo... assim... acontecendo, sabe? O filme saiu, assim, no tempo dele... Sabe? Pra mim, assim, foi uma das melhores coisas, assim, que eu fiz. Sabe? Até... essa questão

mesmo de atuar, de tentar atuar... Agora... Eu... eu sou muito mais pra atuar, pra... uma coisa assim, de bicho, de imitação de coisa... Sabe?

S: Aham.

O: Do que gente mesmo. Fazer um personagem. Se fosse... pra eu falar... Uma coisa mais atriz mesmo, pra eu falar... Nossa, não ia ficar legal! *[Risos]*

S: *[Risos]* É, é diferente, né? E, e, e quem quem quem montou o Carapo, o *Kaapora*?

O: Eu... você tá falando a... as indumentária?

S: Não, montou o filme. Foi você e o Samuel?

O: Foi. Nós dois.

S: Muito bom. Então, foram só vocês dois que fizeram. Tudo.

O: Assim... Foi, só nós dois. É que, na verdade, o Samuel, ele... edita meus filmes, né? Mas, assim... quem faz a montagem... assim, sou eu. Então, eu pego: "Quero que comece aqui e termine aqui.", "Comece aqui, termine aqui."

S: Perfeito! É...

O: Mas ele... ele... Mas ele edita. É, na verdade... É... o recurso pra fazer o *Kaapora*... eu tinha contratado outra pessoa pra fazer *Kaapora*. Eu tinha, enviei... a parte, a primeira metade toda do filme pro cara... que é uma pessoa conhecida minha... Mas, assim, não rolou. O cara não entendeu, assim, o filme... Ficava tentando mudar... Aquela coisa: "Ah, porque você não tira, porque você não tira essa cena?" E não sei o quê... E ficava tentando mudar... *[ligação cortando]* Ele é um homem... branco... Ele... ele trabalha com isso, né? Então, assim, não sei... se ele achava assim: "Ah, eu posso fazer uma coisa muito melhor..." Então, ele ficava tentando... Mas eu queria... Aí eu falei: "Ó... o que você tem que entender é o seguinte: a história é minha *[enfático]*. O *Kaapora* é uma história pessoal minha. Não tem como você saber mais do que eu. Expressar a minha *[ligação cortando]* mais do que eu! É a minha vida!" Mas, assim, chegou uma hora que ele não entendeu e eu acabei apagando ele mesmo... *[risos]* Como se ele tivesse editado o vídeo... *[risos]* Porque o recurso tava vindo pela produtora dele... Mas, assim, ele não fez nada do filme!

S: Nossa... E, e ele passou, tipo num edital, né? Tipo FAC, né? Da Bahia?

O: Quem?

S: O *Kaapora*?

O: Ah! Ele passou?

S: É, o, o, o... o recurso do, pra fazer o filme... Foi tipo um edital, não foi?

O: Não... O recurso foi, o recurso foi do... do... da *Pinacoteca*. Quem encomendou foi a *Pinacoteca*.

S: Ah... foi a... por causa da *Pinacoteca*! Eu achei que tinha sido um edital, e tal...

O: Não... Esse... O... o *Kaapora* foi [ligação cortando]

S: Foi comissionado, então, né?

O: É... Foi um convite, né, que Naim...

S: Da Naim?

O: Tinha feito... Aí ele pediu pra eu apresentar alguma coisa. Aí eu... eu, eu... fiz... Fiz o audiovisual, mas os outros indígenas fizeram, assim... tudo ali ganhou pra... produzir a sua obra.

S: Que! Massa!

O: Da exposição da *Pinacoteca*! Todos os artistas que tem obra lá... Daiara... É. Como é o nome dele? Jaider... Jailton... Todo mundo que tá ali ganhou, ganhou, ganhou um, um recurso pra poder... produzir a sua obra. *Kaapora* foi tipo, foi três mil reais.

S: Três ou treze?

O: Três.

S: [Fala de forma muito efusiva] Caralho! Só isso?

O: Não. A parte de produção. Eles deram mais três mil reais pra pessoa.

S: Ah, tá.

O: Mas só que, assim... Mas eu gastei, eu gastei bem mais do que isso. Mas é porque eu queria fazer...

S: Sim.

O: A, é... é... vamos supor: a questão do... dos direitos autorais. Eu paguei todas as músicas... de Gilberto Gil... as outras do pessoal... Eu paguei tudo! Paguei aquela música, da *Cabocla Jurema*. Eu fiz a letra, mas eu tive que pagar pra... a percussão... Gravar... Então acabou que... que eu gastei mais, mas foi por opção, sabe?

S: Aham.

O: Pra mim assim... Eu queria...

S: Caraca, então o filme... Custou seis mil reais!

O: É.

S: Basicame... Ou mais, né? Porque se você gastou mais.

O: Não, e... e foi barato porque o pessoal que... na verdade fez barato que me conhecia, né? Vamos supor, de Gilberto Gil... Eu falei que eu era indígena, né, que eu tava fazendo um, né, tal, tal, tal. Dei uma explicação lá... Aí eles me cobraram barato.

S: Que bom!

O: O pessoal que fez a... a música... Era de um conhecido meu... Então eles falaram: "Não, vamos fazer..." A gente... a gente também apoia essa causa ambiental...

S: E cê que fez a letra então, da *Cabocla Jurema*? Não sabia.

O: Foi [risos], eu escrevi.

S: Menina!

O: Eu conversei com ele... Que a música da *Cabocla Jurema*, ela é muito uma música que... que tem um pouco de pontos de umbanda, né, que eu ficava ouvindo ponto de umbanda, com... Com *toré*. Então, assim, eu queria através da música... eu queria mostrar, na verdade, esse... o que tem, né? Essa miscigenação dos povos indígenas com o povo africano através da música.

S: Principalmente no nordeste, né?

O: Então... É, principalmente no nordeste. E, e, e que... tá começando a ter, por causa dessa coisa das igrejas evangélicas muita... preconceito, sabe?

S: Aham.

O: Então, na verdade, eu queria, eu queria uma forma de... de dizer que... que isso era uma coisa boa, sabe? [Risos] No Kaa, no *Kaapora*, sabe? E... Trazer uma coisa mesmo, um sentimento de... "Eu apoio, eu reforço.", sabe? Isso... Isso é cultura, né?

S: Total! Super! Nossa, que incrível! Minha mãe tá doida pra ver o *Kaapora*. Eu mandei a *Amotara*, minha mãe, minhas tias... "Nossa, tem um filme que a gente quer muito ver: esse *Chamado das Matas*. Mas o que que tá acontecendo, eu não consigo ver..."

O: [Risos] Vou te mandar.

S: "Eu não consigo ver." Aí eu falei: "Não, mãe, vai sair só dia 20."

O: Eu vou, eu vou... Vou mandar pra vocês.

S: Não... Pra mim, pode ser por agora, mas pra elas, eu mando... por *Amotara* mesmo, que é bom pra elas... verem por lá. [Risos] Pro filme ter... Cara, que incrível! Adorei saber mais sobre o *Kaapora*. Eu quero voltar na exposição... e pra comprar também o catálogo, né? Saiu agora.

O: Foi, eles enviaram pra gente também, né, o catálogo.

S: Que bom.

O: Eles foram super... assim, sabe... respeitosos, sabe, mesmo, pessoal da... da...

S: Da *Pinacoteca*, né?

O: Da *Pinacoteca*. Eles falaram que essa questão do... sabia que pra filme... o recurso foi pouco... e tudo, mas... era o que eles ti, o que eles tinham, né, de recurso... Aí, tudo

mais, foi super de, de boa, assim, porque, de qualquer forma, eu num... na época, né, que eu fiz o *Kaapora*, assim, eu não teria feito! Com o recurso. Porque eu não teria recurso de seis mil pra chegar e... e eu mesma e... E fazer.

S: No meio da pandemia também, né?

O: É... Pois é. Mas, é como eu vou falan, tô falando, essas coisas acontecem. Né? O *Kaapora*, o roteiro dele era diferente, não era esse roteiro. Então, quando... Naim tinha me feito a proposta... de fazer, ela tinha feito... um ano atrás. Ia apresentar alguma coisa pra, com a *Pinacoteca*... Com a pandemia, aí tinham parado a conversa, e depois ela falou: “Ó, vai acontecer... pense aí...” Então eu peguei esse roteiro... e modifiquei todo, por causa da pandemia também.

S: É mesmo?

O: É, porque o roteiro, ele tinha muito, tinha muito mais personagens, muito mais pessoas, sabe? Pra gravar...

S: Ah, sim...

O: Então, eu... Vamos supor, eu não ia fazer a cabocla Jurema. Porque ia ser uma coisa, quem ia fazer era uma outra pessoa... Mas por causa da pandemia... então... né? Agora, a *Kaapora* não, a *Kaapora* sempre foi eu. *[Risos]*

S: Mas mudou alguma coisa tipo de... de tema, assim, por causa da pandemia...

O: Não, não...

S: Dos desastres naturais...

O: Não, não...

S: Ah, pode crer. Entendi. E... Olinda... Em todos esses anos seu, assim, de atuação... de luta da etnomídia... quais cê, qual... quais você acha que foram suas maiores dificuldades, assim? É... se foi... de acesso, se foi financeira... não sei também se, por você ser mulher, assim... Se você já sofreu também, algum tipo de, de preconceito... Ou se você acha que é mais difícil de tá nesse trabalho, né, de, de... comunicadora, cineasta, enfim... De tá também como agricultora, né? Por, por, por ser mulher, assim? Cê acha que faz algum sentido?

O: Ó, Sophia, pra mim é difícil responder isso, porque... eu trabalho muito... sozinha, né? Não é um... Agora, assim... da primeira vez que eu, assim... trabalhando com equipe... É... eu trabalhei pra uma produtora, fazendo um filme que era... É... um, uma mulher, uma aldeia. A maioria do, dos... do pessoal que trabalhava era homem, só tinha... a produtora, eu e mais outra menina, que fazia a produção também. O resto era tudo homem. Era... a direção de fotografia, os dois era diretores... era homem... O cara do som

era homem... Então, assim, eu não senti nenhum tipo de preconceito, com eles, assim, nesse trabalho, assim, que eu fiz, eu achei que foi... de boa. Uma coisa que eu obs, que eu observei... é que a menina que era negra, que fazia parte da produção... Que na verdade... assim... o que eu observava que tinha um monte de homem e essa mulher, ela pegava muito mais peso, sabe, do que os homens, sabe? Isso era uma coisa que me incomodava. Só que eu nunca cheguei a conversar com ela sobre isso porque... é... a gente sempre tava junto, com todo mundo, então... Eu acabei nunca conversando com ela, mas... eu sentia, assim, que... por ela ser negra e mulher, ela tentava se... mostrar o máximo, né? O que ela poderia fazer... naquele trabalho, né. Isso me incomodava, porque... tinha um monte de homem. E às vezes ela pegava um monte de peso, sabe? E eu também fazia... Aí ela fazia: “Bora, Olinda!” Aí eu ia lá pra ajudar, ajudava ela... Mas aí eu também dava bronca, assim, também, sabe? Tentando mostrar pra ela que a gente não precisava fazer aquilo, sabe?

S: Sim...

O: Daquele jeito. Porque... era uma equipe. E homem... E, e, e a gente tem que entender que homem tem [*enfático*] mais força, sabe, que a gente, sabe?

S: Uhum.

O: Então... isso me incomodava no sentido que... eu sentia que ela... Eu sentia que ela, ela, ela fazia isso por se sentir... por ser mulher, por ser negra. E ela queria mostrar que... que ela podia fazer. Mas ela tava se acabando, sabe, com aquilo.

S: Uhum.

O: Que ela não precisava! Se os caras tava... um monte de homem e você vai fazer isso... Porque você vai fazer?

S: Uhum. Às vezes dificuldade até de pedir ajuda, né, também... Enfim.

O: Isso! Aí eu, eu sentia meio assim, mas eu nunca, assim... Assim, alguns trabalhos... que eu já fiz, assim, não cheguei a sentir [*enfático*]... isso, assim... Comigo, pessoalmente.

S: Sim.

O: Coisa que eu... Ainda não senti... Eu tô, eu tô... Mas é isso, eu acho que... a minha experiência com outras pessoas ainda é... Ainda é pouco, sabe? Pra eu chegar e falar assim... Porque, assim, eu gosto de trabalhar sozinha, pra fazer a verdade, assim...

S: [*Risos*]

O: Ter um equipe pequena... [*Risos*] Porque, assim... Apesar que... que, assim, se, se, se rolar, a gente vai fazendo, mas eu, eu... eu sou muito... Assim, modesta mesmo, sabe,

não é uma coisa, assim... Eu até penso, assim, em... em chamar... Algum, alguma hora, realmente, ter outras pessoas, trabalhando comigo, trabalhando com outras pessoas. Mas... É aquela coisa, assim, vamos deixar as coisas acontecendo entre...

S: A sua família...

O: Lá tem vários trabalho... Hãh?

S: Não eu ia perguntar se a sua família é to...

O: Como?

S: Se a sua família é toda daí, se elas moram aí perto de você.

O: Sim, a minha família mora toda aqui.

S: E você tem irmãos?

O: E teve [*ligação cortando*]. Tenho, tenho... tenho... uma irmã e um irmão.

S: É, porque você falou assim: “Eu gosto de fazer as coisas tudo sozinha.” Eu sou filha única, né, então, eu gosto de fazer, de fato, coisas muito sozinha... [*Risos*]

O: Não! De filme, de filme, assim, né? Sozinha que eu falo assim... uma equipe... tipo... eu e meu esposo. Mas...

S: Sim...

O: Eu gosto... sabe? Porque a gente se combina, assim... A questão do, de tempo também, de horário... Até lá, a questão de você... você tá pagando alguém pra fazer um... trabalhando... Cê tem tempo, né, cê tá... Se você não vai poder fazer...

S: Exatamente!

O: Eu acho que aquela coisa de você tá fazendo sozinha é, é aquela coisa de... você ir, você vai vendo... pra ver como é que vai rolar... como é que isso vai ser feito...

S: Eu acho que tem a ver também com esse tempo seu de possível meio que quase um cinema semente, né? Incubação... desse... desse processo, né? Do tempo, de vai... Que eu percebo, assim, que é um pouco isso: cê vai preparando o terreno mesmo... As coisas, vai... muito... devagar, assim...

O: É...

S: E de fato, quando você tá com muita gente também, cê tá no tempo de outras pessoas também... é muita correria... e aí, não dá pra, pras coisas decantarem, né?

O: É, e vamos supor, pessoal que vem gravar, né? Quando... pessoal que vem gravar... Principalmente quando você tem um recurso, né... edital, tal e coisa... pessoal vem naquele tempo. Então ele vem e tem a agenda, né, de gravar tal coisa, então você segue o tempo todo e você tem que gastar aquele tempo! Né? Então, assim... eu... Vamos supor, eu vou trabalhar com a terra. Aí eu vou lá... no... no *Mulheres que Alimentam* teve isso,

né? Você vai lá... você filma a roça pequena... então, depois você vai filmar... a colheita... Então... fica quase impossível você, sabe? Pensar nisso... assim, pra um tempinho... Então, agora, principalmente, quando eu começo a pensar em falar de, de coisas que vai falar da terra... aí eu tô pensando em começar a gravar as coisas antes, né... fazer, eu vou e gravo, tem algumas imagens... Principalmente se você... imagens adicionais, né? Pra depois que eu tiver a narrativa, ver como isso vai... vai ser montado. Porque realmente não tem como... fazer certas coisas naquele tempo.

S: Uhum.

O: Você vai falar da terra, você fala da terra, vai falar do tempo de plantar, e tudo... Como é que você vai... botar a imagem, se você não tivesse tempo, né?

S: Exatamente.

O: E é, e... e eu tive dificuldade, aqui... vamos supor... no... no *Mulheres que Alimentam*, principalmente por isso, porque teve uma limitada, então tinha um tempo pra entregar... Então eu... é, é... eu fiz uma agenda pra... poder gravar certas coisas, que eu não consegui. Porque... não choveu! Então, as coisas não nasceu... [Risos]

S: Nossa...

O: Então, assim... Realmente, é complicado... se pensar... nesse... “Não, não, tem que fazer, tem que fazer.” Porque realmente, eu trago isso pra um documentário. Essas imagens, que tem um adicional, assim, é fundamental, dá... essa... respirada, esse descansar, das pessoas... E ter né, das coisas pra mostrar, porque assim, não é só falando, falando, falando...

S: Até pra fic...

O: Sabe?

S: Aham. Até pra ficção, também, né, tipo o *Kaapora*, que você, que você falou, é um processo muito seu também, né? Meditativo, quase... Né? De, de, de espiritualidade... de tornar visível aspectos invisíveis... não só da, da... né, da, da sua cultura da, da aldeia, mas processos seus, internos, de relação. É, que às vezes se tivesse outra pessoa, isso ia ficar um pouco, ama... tipo... atravancado, assim, não sei... Pensando aqui também, junto com você, nada muito... É, mas eu queria, agora... Cê já tá cansada? [Risos]

O: [Risos] Não, pode falar.

S: [Risos] É uma pergunta... tipo... do que que é o cinema indígena pra você, assim... É uma pergunta, um pouco... [Risos]

O: O que é o cinema indígena pra mim... É difícil... [risos] É difícil essa pergunta, né? Porque são tantas, tantos... tantos olhares, tantos...

S: É.

O: Pra mim, é hoje, sabe? É uma forma de... de levar pra pessoas assuntos que... que são invisibilizados, assim...

S: Uhum.

O: Assim, mas eu sinto... também que... que... eu sinto que, que... que tem me, me feito pensar que eu posso... melhorar, sabe? Enquanto cineasta... todo, todo o trabalho que... que eu tenho feito, eu tenho pensado que eu posso melhorar. Mas é sempre aquilo também que a gente falou, né? Que condição é essa, que eu tenho pra fazer esse...

S: Uhum...

O: E eu tenho na mão hoje? Eu tava conversando com o Samuel, aí ele fica falando comigo, né. Eu fico falando... “Ah, eu quero fazer alguma coisa.” Tem aquele projeto. Tinha falado que... é um roteiro... é sobre bicicleta. Eu falo bicicleta, mas eu acho que não é o nome, que é de Patrícia Bicicleta. *[Risos]* Tem que ser um codinome. *[Risos]* Mas, o roteiro é... é uma história de uma menina... que... que tem um avô cego. E ela... e ela... não sabe... montar uma bicicleta. E... e ela mora com o avô... e com a mãe... e ela tem um... um primo que tem uma bicicleta. E esse primo não deixa ela montar uma bicicleta. E, na verdade é pra mostrar a relação dela com o avô dela. Que o avô dela é cego... e esse primo... é, pede ao avô pra guardar a bicicleta. Sempre guardar a bicicleta na casa do avô, o avô é cego. Então, ele bota cadeado, fecha... E na verdade é pra mostrar essa relação do avô com a menina... pra mostrar que a menina sabe onde fica a chave, ela pega a chave pra montar bicicleta, pra aprender a montar a bicicleta. E o negócio *tchan* do filme é que na verdade o avô sabe que ela pega essa chave...

S: Uhum...

O: Então, assim, tem algumas cenas montadas, já escritas... Mas eu quero... eu quero tentar realmente um edital pra fazer esse filme, pra desenvolver ele. E eu quero...

S: Mas por que ela não pode? Montar a bicicleta?

O: Porque o primo dele é ruim.

S: Ah!!

O: Não dá a bicicleta. Tipo, ele vai pra outros lugares e tranca a bicicleta. Pra ela não pegar mesmo! Se que mesmo assim ela vai pegar.

S: Ah! Entendi. Boto fé.

O: Então, assim... *[Risos]* Só que eu não quero gravar, não quero gravar necessariamente com indígena, sabe?

S: Aham.

O: Eu, eu, eu tenho, eu tenho um tema, que assim... Uma coisa que eu penso, em pensar em fazer também, é pensar... em outros temas, sabe? Porque, assim, eu, eu... A questão indígena tem muito tema bom, pra fazer e tal... E eu acho que a gente não chegou em nada... *[Risos]* Nem um por cento, né, *[risos]* do que dá pra fazer...

S: Do que pode ser, né?

O: Mas... É. Do que pode ser... Eu sinto que... eu não quero ficar muito no que... tipo, das pessoas acham, tipo... “Olinda, cineasta indígena”, né, fazer Takumã. Eu quero fazer cinema, né? Eu quero fazer cinema num, num...

S: Exatamente!

O: Envolve...

S: Exatamente! Isso é uma coisa muito, muito, importante, assim, que eu per, que eu tenho percebido. Que é... tipo, assim, então... indígena só faz filme... da aldeia. De... né? Só faz filme de indígena...

O: É... Eu senti, eu senti isso até no, no... na própria curadoria do... do *Cine Curumin*, sabe? Esse ano. Tem um filme que, eu não sei se você sabe, agora esqueci o ano, do Takumã... É dele com... com outro cara, não-indígena.

S: Hum?

O: E aí o pessoal. Eu botei ele na lista, né? Que aí quando eu... que assim, esse filme... Eu botei na lista. E aí, o pessoal que não era indígena... Thais e... e as outras curadoras... Que não era indígena acharam assim: “Ah, não, mas esse filme... É de Takumã, mas a direção não é indígena, e a personagem não é indígena...” Falei: “Gente! A gente tá, a gente tá avaliando... o roteiro, a história... O filme é tocante! O filme é lindo! Né, vamo...” Porque, assim, se você fica nessa mesquinagem... É... É que... Aí às vezes eu fico sentindo... É uma coisa que eu vou te falar, né, não sei se eu tô errada... mas às vezes... Eu posso tá errada, né, todo mundo erra... Mas às vezes eu fico me sentindo assim... meio que...os indígenas... uma sensação de que às vezes essas pessoas... querem formatar meio que os cinemas dos índios, sabe?

S: Sim! Concordo plenamente!

O: Que se você fala que tem que ser assim, que você só vai pro *Cine Curumin* assim, se você for... Você faz com que... que os indígenas percebam isso. Mesmo que não tanto... como eu, que tô lá dentro, né, fazendo a curadoria... Mas os indígenas começam a perceber, né? Isso de... “Ah, se eu fizer filme só indígena que vai. Se eu não fizer, não vai.” Mas o filme é um filme de uma, de uma mulher... Ela já era mais velha... Eu esqueci o nome, depois eu mando pra você. Era já era mais velha, vai tá no festival! Ela, ela é...

S: Começou ainda não, né?

O: Eu acho que... eu acho que já, não?

S: Ah, não sei, eu tô meio perdida.

O: Eu sei que eu fui naquela mulher... que ela tem a mãe indígena. A mãe dela [*ligação cortando*] A mãe dela morreu, né, depois que ela nasceu. O pai dela era não indígena. Eles casaram, foram viver... Depois que a mãe morreu, eles foram morar fora da aldeia com o pai...

S: Aham.

O: Mas ela conta a história dela, né... ela já tem quantos filhos, ela já é uma mulher mais velha... E no filme, no final, mostra que essa mulher tinha morrido. Mas contava a história dela, na cozinha dela, trabalhando... dizendo que... o que ela gostava de fazer, como é que foi a vida dela... É... Eu lembro que... tem uma passagem que ela fala assim... que ela gostava de beber. Que ela falava assim: “Eu gosto de beber. Beber de tudo.” Cachaça e mais não sei o que... Aí ela falava assim: “Mas não bote isso no filme não, pelo amor de deus!” Começou a dar risada! [*Risos*] Aí esse filme é tão bonito... E eu achei tão bem feitinho, assim, sabe, e tão bonitinho... E o povo achar que não valeria a pena só porque... E tipo, assim, até a identidade da mulher o povo tirou. “Ah, ela não é indígena.” Pô, quem sou eu pra dizer que não é indígena, a mulher... filha de uma indígena, o pai não era indígena, mas tipo... como é que eu [*enfático*] vou dizer se a mulher é ou não, né? Porque eu não sei o que ela se considera... Talvez ela se considerasse indígena, falasse que é indígena...

S: Uhum.

O: Né? Então, assim, eu tenho, eu tomo muito cu, muito cuidado de dizer, principalmente de dizer o que é e o que não é.

S: Uhum.

O: Assim, é uma coisa que me preocupa muito.

S: Sim, sim...

O: Porque, assim, eu sinto que as pessoas... é, é... sempre... As pessoas, assim, principalmente o não-indígena, eles querem colocar a gente numa caixinha o tempo inteiro. Eu conheço uma mulher, pra você ter noção que... trabalha com cinema... Ela assistiu o filme *Equilíbrio*... e ela me mandou uma mensagem: “Oi, Olinda. Tô mandando uma mensagem pra você pra falar do filme *Equilíbrio*...” e não sei o quê... Aí ela me falou assim... “Eu achei que *Equilíbrio* você não fez com o coração... O *Equilíbrio*... eu conheço a sua história, você trabalha, você tem um projeto lindo, né?” Do *Kaapora*, né? “Já

conversei com você, naquelas lives que a gente conversou... Você tem um projeto lindo... Você falou como se fosse uma organização...” Falando do *Equilíbrio*, né? “Você falou como se fosse uma organização... É... Você tava num lugar que não era o seu lugar...” Quer dizer, ela [enfático]... agora sabe que eu senti, quem eu sou! Sabe? Aí eu fiquei assim, eu fiquei assim... Como? Aí eu falei: “Meu deus do céu.. Não tô, não tô... não tô ouvindo isso aqui não...” [Risos]

S: E o que você respondeu pra ela?

O: Ah, eu respondi pra ela que... que... “Ah, não sei o que... não sei se você chegou a ver... *Kaapora*, mas... eu acho que... na verdade, eu tive que fazer *Equilíbrio*, não era pra dizer quem eu era. O *Equilíbrio* foi um filme pra dizer as merdas que vocês [risos] estão fazendo.” Aí eu peguei e mandei o... mandei o acesso do *Kaapora*. “Talvez quando você tá falando de fazer do coração, seja esse tipo de filme, mas infelizmente os brancos não conseguem entender...”

S: Acessar, né?

O: “Entender... é... esse tal caminho do coração que você fala.” [Risos] Assim, eu tive que ser muito indireta no filme, né, pra ver se vocês entendem. [Risos]

S: Caraca, velho! É muita... é muito ego, né? Nossa, é muita coisa... Ô! Nossa... eu vou fazer, então, a última pergunta. Tem algumas outras aqui... É... é, duas tá.

O: Você tinha me perguntado, né, Sophia, do, do, do eu fazer, né, das enquanto... do eu fazer, né, o *Kaapora*, né, de ter voltado a esse lugar porque... Mas eu vou responder, bem rapidinho, pra não tomar o seu tempo, que você já deve tá...

S: Aham.

O: Então, assim... pra mim foi uma coisa, assim... bem legal, eu gostei muito de fazer o... o *Kaapora*. Porque... É... Eu descobri, né, que eu posso também me utilizar, né, enquanto pessoa, enquanto corpo mesmo... pra fazer cinema. Eu, eu senti que... que certas coisas... É... me deu uma liberdade, sabe? Que eu não tinha. Que eu não tinha percebido. Assim... De, de realmente, me utilizar enquanto... Enquanto agente, né, ali naquele processo. Sabe? Então, assim, várias coisas que eu gostei de fazer, assim, o *Kaapora*, foi esse... E dessa... a questão da arte, né?

S: Aham.

O: Aí quando eu fazer... quando, quando tinha a questão de ser um filme pra *Pinacoteca*, de ser um filme artístico também, né? Não é só uma questão de passar a questão... Do, do, do trabalho ambiental... Mas também é uma coisa artística também, né? Então... eu acho que é um caminho, assim, sabe? Pra mim, assim que chegou... “Ah, é um caminho

que... É uma coisa que..." Você se deu bem, você fez bem feito, você... você gostou de fazer... Então, é um caminho que... eu vi que... fazer também, é um caminho que... pra trilhar aí... vê como é que... como é que eu vou... conciliar aí essas coisas. [Risos]

S: Muito bom e isso tem um pouco a ver com a pergunta que eu ia fazer pra você, que é como que é um pouco o seu processo de realização, assim. Tipo, você pensa... nossa, você tá lá... plantando e fala assim, "Ah!" Igual... esse da bicicleta, né? Como é que é que... tipo... as suas inspirações, seu processo, você pensa em roteiro... você pensa em algum tema que te interessa... né, que, que tipo de equipamento que você gosta de usar... É... Essas coisas, assim, mais como é esse processo criativo mesmo, seu.

O: Primeiro, eu acho que meu processo criativo, como eu falei, tem muito a ver com o tema, né, que eu acho... Tem dois, duas questões. Tanto a questão de que eu tenho proximidade... Tanto a questão de, de, de tema que eu acho que é relevante, às vezes... Pode até não ser pra um não indígena, mas eu acho que é relevante pra própria comunidade. Assim, essa questão... a gente reviveu esse processo de [incompreensível] de terra, retomada de terra, da volta da terra... E tá vivendo numa terra que hoje é uma terra bem degradada. Então, esse tema de falar de quem tá... trabalhando e cuidando da terra, pra mim sempre vai ser um tema muito relevante, sabe? Porque a gente tem uma parte grande da população que trabalha com gado. Então, o gado, é a coisa que degrada mais, que estraga mais, que acaba com o rio, que acaba com tudo...

S: Sim.

O: Então, aqui em volta... Principalmente agora, né... no verão. É fogo o tempo todo, então...

S: Nossa.

O: Então, assim... é... eu acho que... pra mim... É uma, é uma questão, também de mostrar, assim... Aqueles que estão fazendo diferente... Sabe? Assim, ó... Entender... Eu tenho um monte de roteiro, assim pra... pra essa questão... de gente que tá trabalhando com a terra... E... Querendo ou não, às vezes a gente pensa que... O nosso trabalho, né? É pequeno, é pouco... Mas eu tenho visto, assim. Eu tenho duas pessoas na minha família que... começou a ficar muito próxima de mim por causa da questão do *Projeto Kaaporá*... e a passar um tempo perto de mim e a falar, realmente, é um projeto danado [ênfático] fazer isso. E tá nas suas áreas agora... É... eu vi a minha irmã falar assim: "Olinda! Eu fiz uma roça." Sabe?

S: Ah... que lindo...

O: Isso pra mim é muito gratificante, sabe? Mas não é questão de falar, assim... Nossa, eu fiz uma coisa... Não é porque ela fez a roça. É porque eu sei [*enfático*] que ela vai dar valor a isso, sabe?

S: Uhum.

O: Eu sei que ela... que ela vai sentir o contato que... assim, ela vai começar a ver que isso é o mais importante que a gente tem, sabe? E ela me manda foto... Manda chuchu pra mim. “Ó, aqui tá dando chuchu!” Entendeu? “Ó o tamanho! Ó o tamanho do pepino que tem na minha roça...”, “Eu plantei batata, daqui a pouco vou colher... Vou mandar pra você” Porque lá na área dela é uma área muito mais úmida, porque chove mais, porque tem mata. Então é um lugar muito mais... Que às vezes eu planto e não nasce.

S: É aí perto?

O: É perto. É próximo.

S: Ah, que bom!

O: Vinte e poucos quilômetros.

S: Ah, é perto.

O: Aí ela pega e... e fica me mandando áudio. Tá toda empolgada com essa roça! Então, assim... [*Risos*] Então assim... e a minha tia, minha tia que Rita também... saiu do emprego, ela trabalhava na escola, né? Foi trabalhar na roça...

S: Que fofo... A sua tia Ri...

O: Então, assim, eu acho que essas pessoas merecem ser vistas, sabe?

S: A sua tia Rita do *Mulheres que Alimentam*?

O: Alimentam. É...

S: Que incrível! E essa história deles terem criado também... Não é criado, mas assim... se juntado com o sacolão... lá da cidade... pra... vender as coisas... Isso é muito [*enfático*] foda...

O: Pois é... Então, assim, são coisas, sabe, Sophia, que... eu acho que... [*ligação cortando*] porque as coisas acontecem bem, bem lentamente mesmo, né [*risos*], principalmente... assim... Mas... É uma uma coisa que, assim... Quando a minha mãe falou, assim... Primeiro quem falou foi a minha mãe. “Ô, Olinda, você sabia que Emília tinha feito uma roça?” E todo mundo chama a minha irmã de preguiçosa! Principalmente que, assim, tá na roça não vai plantar nada, não faz nada... E agora eu vejo que ela tá, sabe, toda animada, que tá fazendo as coisas, que tá dando certo... [*Ligação cortando*] E tá sendo... E ela falando... com entusiasmo, mesmo, sabe? “É... fica tão bonitinho quando tá nascendo...” Sabe? Aí eu falei “Cê vai ver quando...” Eu fiquei tão feliz... Né? Aí eu

falei: “Agradecer, né, porque... é a terra que tá te dando isso.” Então, assim... Eu acho que... na verdade... Eu acho que o *Projeto Kaapora*, o principal coisa dele, assim... Era isso, sabe? Incentivar mesmo, coisa dele, falar com as pessoas... “Ó, é possível...” E eu fiz, peguei a pior parte, uma área que quase não chove... que não tem nada pra trabalhar, mas que [*ligação cortando*]... vão lá, a gente pode fazer lá [*ligação cortando*] que chove mais. Aí a gente não vai ficar... não vai precisar ter tanto trabalho porque a gente não vai ficar molhando, que chove mais... Lá tem rio...

S: Aham.

O: Então, assim, eu acho que, que... que tá começando, sabe? Já tem uma, duas... e é assim mesmo, né? Porque é as pessoas próximas que vai pegando isso... É quem te conhece, é quem vê a sua luta... E é isso... influenciar um, dois, três. Aí eu influenciei elas, que tô próxima delas... Aí vai influenciar outras que tão próximas delas... E as outras vão influenciar outras que tão... Então, assim, a gente... Então, daqui a pouco a gente... Uma coisa... pra comemorar, assim: “Ó? Deu certo!” Então as pessoas tão começando a... a se movimentar.

S: Que lindo... Nossa, Olinda, muito lindo, fiquei emocionada agora, com isso que você falou, assim... muito lindo! Ai, eu vou ter que... que sair, porque cinco horas eu, eu entro... num negócio pra apresentar um trabalho. Mas eu acho que foi...

O: Tá. Pode ficar tranquila. Se ficar alguma coisa que você... queira perguntar depois câ... até áudio se você quiser mandar, de alguma pergunta...

S: Ah, pode ser. Então, eu mando algumas outras que, que eu acho que faltou por áudio, se você achar que tudo bem...

O: Tudo bem.

S: Ô, Olinda, brigado demais, foi muito incrível, você é incrível. Você... Quero muito... A gente não se conhece pessoalmente, né?

O: Não... [*Risos*]

Transcrição da entrevista com Suely.

254 KB. 1'52"

A vaquinha online eu vou te explicar. Porque a vaquinha online é porque o nosso povo, né, tá numa terra é... que não é demarcada, uma terra que... é... arrendada. E essa terra, né, nós tamos, lá, né, nós tamos plantando, nós temos um sonho, de... criar uma... uma escola é... específica pra nós, indígenas, que fala, é... por isso que coloca *aldeia-escola*. Aí nosso sonho, né, que como a gente teve esse sonho junto, né, de criar uma *aldeia-escola*, né, fortalecer a nossa cultura, fortalecer, é, a nosso povo, né, que tem gente, pesquisador, que é muito *baí*, né, pra nós, né, eu acho que é muito importante a gente receber as pessoas, e mostrar tudo que a gente tem. Mostrar tudo que a gente tem conhecimento. A Aldeia Floresta ela vai ter uma floresta, agro-floresta, um sonho nosso de a gente ter nossos bichos, botar nossas caças de volta, é... nós voltar nosso ritual, que tinha alguns rituais que tava... quase afundando, por causa do rio, que nós não tinha, né, hoje, né? A vaquinha online ela vai fazer parte dessa... dessa luta. É... Isso me deixa muito é triste, né... porque eu acho que era um sonho, nós queria realizar esse sonho, *baí*... Eu vou te responder de cada pergunta.

244 KB. 1'45"

O cinema indígena, ele é muito importante para nós, porque o cinema indígena... ele faz parte, fala assim... é... [*palavra indígena, som fonético de kurtxê*]! [*palavra indígena, som fonético de kurtxê*] pra nós significa “imagem”, mas pra nós significa também “espírito”, né, duas palavras: ele fala “imagem”, “espírito”, é [*palavra indígena, som fonético de kurtxê*] e..., pra nós significa “cinema” também, [*palavra indígena, som fonético de kurtxê*]. É a mesma palavra. Aí, pra nós ele é muito importante, que ele no mesmo tempo, você... é... você filma, né? O que é pajé, né, pajé velho, é... os... mais velhos falando... ele é uma memória que... é... que não morre, né? Você... No mesmo tempo você grava na sua memória e no mesmo tempo você grava no cinema também. Porque pra nós, quando você passa um tempo, quando aquela pessoa, né, não existe mais no meio da gente, que ele já partiu, né... aí, é, você sabe, que ele vai ficar gravado. Entendeu? Aí, com o tempo que você já esqueceu aquela pessoa, quando você vai ver a filmagem dele falando, você já sabe que aparece pra você a pessoa, pra nós, ele existe... existe, né, ele tá vivo, né? Ele tá no meio do nosso ritual, né? É isso.

292 KB. 2'09"

Tem... é verdade. É... Já tinha sim preconceito. Eu acho que todas as mulheres, né, indígenas, eu acho que... enfrentam dificuldade, né, com, dentro da sua própria comunidade. Porque, é... com um tecnologia novo, né? Eu acho que... não são que nem com o homem filma, né? É... o homem filma, eu acho que... ele... as mulheres tem uma diferença maior, né? Nós, as indígenas *Maxacali* de filmar, né, dentro da nossa comunidade. Devido de a gente não ter, é... tem algumas, é... segredos também. Tem alguma forma de filmar, distante, né? Eu acho que... Tem um maior cuidado também, de não é... ter algum erro, ter algumas reclamações. Eu acho que isso, né, dentro da nossa... da nossa cultura, né? Eu acho que... como eu sou uma mulher que somos... Eu acho que... A respeito do pajé, eu tenho muito respeito, eu tenho muito respeito pro do meu ritual também. Como os pajé eu não tive... eu não tive o preconceito, mas de outros, algumas pessoas que não... não é pajé e... devido que... devido que eu acho que eu sou mulher, né? Eu acho que eles tem alguma preocupação de a gente filmar, né? O que não tá dentro da nossa cultura, né? O que não tá dentro da nossa... filmar, pra alguma coisa que não... que impede de a gente filmar, entendeu? Isso, né, traz um pouco de dificuldade pra nós as mulheres. Pra mim, isso é um preconceito dentro de nós. Entendeu? E também... É... é isso.

348 KB. 2'33"

Bai... Bai. Quando eu comecei a filmar, quando... Eu fiz um... é... a gente fizemo um livro de fotografia que chama de "*Imagem, corpo, verdade*". A Magna, ela filmava um pouquinho, e nisso também, quando nós tava fazendo um livro de... fotografia, que chama "*Imagem, corpo, verdade*", Israel, no mesmo tempo tava fazendo um [*palavra indígena, som fonético de tapacuiun*]. [*palavra indígena, som fonético de tapacuiun*], né, que é iniciação das crianças, né? Quando vai iniciar as crianças, que ficam um mês dentro da barraca do ritual pra aprender os cantos e... e como que é a regra dos rituais, né? E... aí nisso, né, que pegaram as crianças e aí a gente começou a filmar. E aí que a gente olhava como que eles estavam filmando, né? A gente observava também. E... mas eu não tinha, assim, vontade de aprender como que... mas eu tinha curiosidade. Aí, só que, assim, como eu tava fazendo outro trabalho também, né, de livro, né, de fotografia pra livro. Aí, nisso, né, aí depois, né, a Mara, né, me convidou pra mim ir pro povo *Ikpeng*. Lá. Aí, eu fui lá pro povo *Ikpeng*. É... lá, né, eu fiquei 15 dias e lá eu encontrei, né, uma índia, né, que... que já teve aqui... aqui em BH dando aula, né, pra Israel, e pra... mais Divino, né? Divino tinha vindo também... E veio essa índia também. Aí, pros povos *Maxacali*,

aqui em Belo Horizonte. Aí eu falei assim: eu não posso perder esse oportunidade. Aí, eu vou observar bem o que ela... como que ela vai filmar, que ela já é cineasta, né? Aí, eu comecei a observar. Aí, nisso, é... eu comecei a aprender. E em alguns momentos também, eu vi as filmagens da Patrícia Guarani, que é minha... considero ela como minha irmã, que eu sou *Guarani* também. E aí nisso eu fui aprendendo que como que Patrícia filmava, né? Também... Aí nisso eu fui aprendendo. Mas *baí*... É isso. É isso.

299 KB. 2'08"

O cinema, né, ele trouxe, assim, coisas muito profundas, né, assim, é... audiovisual, né? Ele trouxe, né, essa... essa sabedoria, né, pro nosso povo *Maxacalí*. Eu acho que... o cinema, né, ele é muito importante na nossa vida, porque ele trouxe, né... conhecimento, né? Eu acho que pra outros povos indígenas, né? É... Conhecer... a nossa cultura, a gente conhecer também a cultura deles... Eu acho que foi assim muito importante, né? O cinema... ele... faz parte do nosso cotidiano. Eu respiro em cima do nosso cinema, porque o nosso cinema é... não é... não só pra mim. Eu acho que... eu tenho, assim orgulho de ser *Maxacalí*. Eu tenho orgulho de ser meu povo, ser uma indígena, que... tenho conhecimento pela cultura do nosso povo *Maxacalí*. Porque eu acho que o cinema, ele afundou muito dentro da nossa cultura. A gente aprendeu foi através do nosso cinema, porque quando a gente vê que o nosso ritual estão fazendo... alguns, é, rituais... e a gente tá ali no meio, parece que a gente tá junto ali, participando, né? A gente teve que perder duas câmeras que molharam, mas isso, né, faz parte de nós, entendeu? Porque... é... os pajés fala: como ritual não aceita que você filma, né, ele... faz parte... de acontecer alguns problemas no vídeo, com algum cinema, entendeu? Mas a gente tem que aprender... aprender a perder e aprender a... a fazer também de filmar, entendeu? É isso que eu queria dizer... E também, eu assim...

672 KB. 4'46" [*Todo o áudio parece ser num tom emocionado.*]

Noite. *Baí*. É... Queria te falar... te responder algumas perguntas. É... Eu gosto do meu ritual. Eu amo meu ritual. Eu sou pessoa, né, que... que... é... gosta... de ser *Maxacalí*. Porque... eu tenho sangue de *Guarani* e *Maxacalí*. Mas eu gosto do meu povo *Maxacalí*. Gosto do *Guarani* também. Mas... não deixa... eu... penso né? Que... meu futuro, né... de ver meus netos, né? Vê cineasta forte, não deixa morrer... sua cultura, não deixa morrer... sua tradição... não deixa morrer... porque nós... O que o não-índio quer... destruir a nossa cultura. O resto que nós tem. Eita! Muitas coisas, né, que quer matar a nossa

cultura, porque veio cultura diferente, que não faz parte de nós. Aí fala assim: “Você não pode pintar. Você não pode usar colar, você não pode... é... você não pode, é, dançar pro ritual.” Porque... mas, por quê? Porque nós somos indígena, o indígena que já nasceu com sua cultura dentro. Eu acho que o cineasta tem que fortalecer a cultura, a minha visão. Sou cineasta, sou artista, fortalecendo a minha cultura, fortalecendo a minha luta por meu povo. Que não deixa morrer a sua cultura. Eu acho que isso, né, é importante, né, eu dizer pra você. Isso eu ia te dizer, mas eu... fiquei triste, né, quando você fez essa pergunta pra mim. Eu acho que... sou uma pessoa que tenho orgulho de ser uma índia *Maxacali*. Mas o meu povo, né, sempre foi aproveitado do... do não índios. Meu povo sempre foi aproveitado. Mas nossa luta continua. E... eu tô aqui, né, sabendo que... a minha luta, ela não para por aí. A minha luta, ela vai continuar. Mas... é... quero deixar bem claro, quero ver meus netos pintando, quero ver os meus netos dançando pro meu... pro ritual.... A... a minha luta, ela não parou por aqui. Porque... eu acho que... sem a demarcação nossa... sem a nossa terra... Eu acho que sem a nossa terra, porque nós somos filhos da terra, porque é onde que o barreiro, né, é... o lobo, né, fez uma filha, né... que fez sexo na... numa barreira. Aí que nasceu uma menina. Aí que nós surgiu, o nosso povo *Maxacali*. E... e aí que essa historia, né, é muito forte. Nós somos filhos da terra. E hoje, né, nós tem pouca terra. Porque nós vamos sobreviver na terra, sendo que a terra nossa, são muitas terras do vale do Mucuri. É isso que eu queria dizer. Aí, meu sonho de ser realizado... meu sonho deixar meus netos... com a terra já. E eu ficar velha e ver as minhas netas... praticando seu ritual, seus cantos... no rio, né, que passa. Eu acho que é muito importante pra mim. Meu sonho é esse. Eu queria falar com você, que... assim... é... meu povo sofreu tanto, mas... meu povo, né, perdeu toda a sua terra. Eles escolheu a língua por causa da cura. Porque o canto nosso faz parte da nossa cura. Aí, meu povo escolheu a língua e perdeu a sua terra. *Baí*, queria falar isso pra você. [*Palavra indígena, som fonético de baítxê*].

437 KB. 3'06"

Tem muito respeito porque... por meu povo *Maxacali*. Porque o meu povo *Maxacali*, né... sabe que... eu sou uma mulher, né, que lutou por meu povo, não só por minha aldeia, mas pra aldeia de todos os povos *Maxacali*. Eu sempre defendi o meu povo. É... assim... cinema... ele afundou muito. A gente sabe que... a escola hoje, né... as nossas escolas, né, próximas as nossa aldeias, né... a gente já deu muitas palestras... porque nós, né, tem muito preconceito, né. Nós *Maxacali*, tem muito preconceito... é... é... os alunos, né, os

jovens, né, via nós... E, começava, né... é... é... quando começava... várias vezes, né... Eu fui na cidade, [Teófilo Otoni] quando eu tava saindo, saía tanto... Dos jovens... E começaram a bater a boca, né, imitando nós indígenas... Aí eu falei assim: “eu tenho muita coisa bonita pra dizer pra vocês, depois eu marco aí.” Marquei uma palestra, né? A gente, né, mostra vídeo, né, a gente mostra, né... Fala, né... A gente... É... Dá palestra... A filmagem, né, ele clareou muito e diminuiu muito na nossa região, preconceito que nós recebíamos, né... Porque era muito preconceito. Hoje, né, nós somos um povo, né, que... foi muito clareados, né... pelo cinema. Hoje roda cinema... Algumas... Várias escolas, né, que a gente já deu palestra... Assim é... E também, né... assim... autonomia, né... Meu povo, eu tenho muito respeito. E o meu povo também tem muito respeito por mim também. Porque, um que, eu sou a pessoa, né... que... foi muito assim, toma [*enfático*] as minhas decisões, né? Toma as minhas decisões e sem olhar pra trás. Entendeu? Meu... É assim... como eu penso... eu penso no futuro, né? Nunca penso atrás. Coisa de passado é passado. Coisa na frente é na frente. Eu penso, né, na frente... o que vai acontecer... Eu acho que o cineasta, ele... pra nós alvenaria, né, casa de alvenaria, não é importante. Pra nós, a mais importante é a nossa cultura, né, a nossa mata. E isso, né, que... me fortalece, cada vez mais. É isso.

337 KB. 2'29"

Sim... Sim, claro. É... Também queria responder sobre o roteiro. Nós, indígenas, temos muito, assim, de... é... é... uma forma de filmar... Porque nós indígenas, é... assim... é... nós indígenas, não temos, assim, muito roteiro. Entendeu? Porque nós indígenas, tem o... já vai, sabendo o que filmar, entendeu? E como a gente de dentro do nosso ritual também, que... que a gente já sabe o que vai acontecer na frente... assim... nós indígenas tem uma cabeça muito próprio pra filmagem, entendeu? Como a gente já... a gente já tem o... mexe com artesanato.... Eu acho que a filmagem, ele é um pouco aparecido. Você... Você já vai planejar o que você vai filmar. Entendeu? Eu acho que... é... muitas vezes, né... o ritual acontece, ele já acontece... e você já tem que preparar o que você vai filmar. Entendeu? O que vai acontecer naquela hora, entendeu? Aí a gente já percebe que atrás daquele ritual já vai acontecer outro ritual que é aquele ritual que vai acontecer diferente, entendeu? Aí a gente já tem essa esperança, né? Eu acho que... é um pouco assim, quando você vai colocar, é... alguma miçanga, você fala assim: “Não, eu colocando aquela miçanga de novo, é... vai ficar mais parecido, né?” Aí, essa experiência que a gente já tem, pelo... atividade... artesanato, entendeu? Eu acho que é um pouco isso, entendeu? Eu

acho que a importância, né, que a gente tem que saber que nós indígenas tem uma forma, de uma cabeça diferente, de que não índio, né. Porque o índio... o índio, ele não escreve, pra poder filmar, é... ele faz com próprio sua cabeça mesmo, sem filmar, entendeu? *Baí*. Um abraço pra você.

314 KB. 2'22"

Boa noite. É... é... *baí*, Sophia. Nós tamos bem, é... Sophia. Devido que nós tamo ainda sem a saúde indígena... na aldeia... é... Nós tamos, é... sabe, pegando do zero. Nós tamo sem tudo de tudo. Equipe, né, da saúde, é... nós tamos sem. Mas, devido disso... nós tamos bem. É, hoje eu tava cortando um negócio, cortei minha mão, é... aí, é... demorou, é... parar, cair sangue, né? E aí eu fiquei preocupado... mas... é... tem muita gente doente também... e nós tamos sem é... atendimento de equipe da saúde... e... nós tamos pegando do zero, do zero. Estamos sem, entendeu? Algumas coisas tão levando na cidade, né, pra consultar... né? É isso, né? Mas... tá nessa luta, a gente sabe que a gente não tá sozinho, a gente sabe que, quando eu ouvi o áudio de vocês, né, também... a gente fortalece nós também, de ouvir vocês... a gente vê que... que tem gente, né, que não deixa nós sozinhos, também... Eu acho que a gente, contribui com vocês também, as dificuldades, né? Eu acho que é muito importante, né, isso. A gente saber que tem gente que... que tão aí para... pra saber a nossa a cultura, ver que, querendo aprender mais, e nós aprendendo com eles também, cada vez mais. Cada vez mais que a gente vê as pessoas fazendo as perguntas, afundar nossa cultura... Eu acho que... é... a gente vê que a gente tamos aprendendo com vocês, entendeu, também. É isso. Obrigado imenso também. Obrigado, obrigado mesmo. Por ter você, né, mandando áudio pra mim, me fortalecendo cada vez mais. Obrigada.

302 KB. 2'15"

Alguns momentos, que, assim, alguns momentos que... eu quase chorei, né, porque... eu... na hora que você me faz as perguntas, eu emociono, as perguntas... parece que vai bem profundo, dói em mim, entendeu? Eu acho que... assim, é... a dificuldade que hoje nós estamos passando. Porque, é uma luta imenso que a gente joga em cima de nós, entendeu? É uma luta, é um sofrimento, mas... eu não desisto. É... eu sou feliz, é... eu sou... assim, eu não fico triste, eu sou uma pessoa, né, que não mostra a minha... minha dificuldade, não mostro a minha tristeza... eu não, assim, na frente, dos meus meninos, eu não choro, sabe? Eu... eu... assim... Eu choro escondido, né, que na frente dos meus

filhos eu tenho minha felicidade, pra não deixar meus... meus filhos, né, é... assim... triste, né? Porque, eu acho que nós temos que ser forte. Eu acho que a luta da liderança das mulheres indígenas, ela tem que se mostrar e ir até o fim. Entendeu? Eu acho que nosso, é... cada vez mais eu faço meu ritual, cada noite, né, eu peço meu ritual, que me fortalece. Cada vez mais meu ritual me fortalece. É isso. Eu acho que o espírito de [*palavra indígena, som fonético de iamin-kitôd*] sempre tá do meu lado. Que cada vez que vai ter algum problema, ele me avisa, entendeu, que [*palavra indígena, som fonético de iamin-kitôd*] tá junto comigo, nunca me deixa sozinha. É... E é isso, né? Eu acho que é importante, né, a gente poder falar pra vocês. Cada vez mais, eu... quando eu tô falando pra vocês, explicando, né, eu acho que... aprendendo com vocês também. Obrigada. Um abraço pra você.

143 KB. 1'04"

Baí, baí, claro. É... eu vou... A gente podemos vender sim, a máscara, sem problema. É... nós, é... também, né? A gente sabe, né? É... Eu só pedi as máscaras porque eu falei pra Robertinha, eu falei, assim, é... “Roberta, vê se ela ainda, é... tá... né, disponível, né, sem exposição, né.” Eu acho que... nós tem duas máscaras, que... vai, é... nós vamos fazer menos máscaras, né, porque, como nós já temos duas, né, mas assim, nós também nós podemos vender, né? Mas sem problemas, porque, assim, as meninas faz, né? As meninas já tão começando a fazer as máscaras, é... não tem problema. Eu acho que muito importante, né, as pessoas, né, terem as máscaras, né, alguma cidade, né, eu acho que... representando o povo *Maxacalí*, entendeu? *Baí*, um abraço pra você, *baí*... [*palavra indígena, som fonético de baítxêk*]

323 KB. 2'18"

É... eu nunca imaginava que eu ia chegar nessa altura. É... eu nunca imaginava que eu ia ser uma... artista, né? Eu não imaginava. Eu... assim... eu pensava, né, que... não ia ter... mas, agradeço muito o pessoal, né, que... que reconheceu a minha luta... por meu povo. É... o povo, né, sabe que eu sou uma pessoa que não sei se eu mereço. Mas é... meu povo... meu povo *Maxacalí*, as meninas, fala, né, algumas meninas, fala: “Suely, você é uma pessoa que... você merece. Você merece de ser uma artista.” Hoje mesmo eu tive uma reunião... nós teve reunião. Eu falei pro meu povo: “Meu povo, se eu hoje eu sou artista, porque... vocês, né, vocês me escolheram. Não sou eu que se escolhi, vocês que me escolheu pra mim chegar nessa altura, de ser artista. Mas eu tô aí, pra defender

todo o meu povo. E qualquer meu povo, né, que, é... eu precisar, né, meu povo tá junto comigo, né, e eu tô junto com eles. Qualquer coisa que vocês precisar, né, eu tô aí, pra lutar pelo qualquer *Maxacali*. Entendeu? Independendo da minha aldeia ou de qualquer aldeia, entendeu?" É isso. *Baí*, e... e... é assim, é... pelo de... de eu ser maduro, né... eu acho que, assim, é... sofrendo, né, sofrendo também, pra mim chegar nessa altura. Choro, mas... não desisto, porque meu povo, né, tamo aí junto comigo. *Baí*, um abraço pra você. [*Palavra indígena, som fonético de baítxêk*].

Entrevista Vanuzia Pataxó

33 MB. 1^o 08' 31"

Um homem não identificado, provavelmente o Alessandro: *[A gravação começa no meio da frase.]* ... Essa situação. *Potiguara, Tabajara... os Trunca...* Foi muito bacana fazer pra eles. Mas eu não tô...

Sophia: ... vacina?

Homem: no nordeste. Tô, né? Foi muito bom.

[Som ambiente de uma pessoa falando.]

S: Ah. Mas a luta pra você...

H: Não, foi... com relação à área... agricultura familiar.

S: Ah, que legal!

H: Da luta familiar indígena.

S: Muito bom. Cês fazem bastante aí, né?

H: *[Risos]* É...

S: Onde é que cês tão? Cês tão...

H: Vou deixar vocês conversar aí.

S: Tá. Tá bom.

H: Hãh?

S: Não, eu perguntei onde é que vocês estão. Vocês tão na aldeia aí na... na Bahia? Ou em Minas?

H: Agora sim. Agora sim.

S: Eu achava que era em Minas.

H: Tchau!

S: Tchau! Obrigada!

H: Eu não, eu estudo, eu estudo lá, mas trabalho em Brasília.

S: Ah! Olha, ele é multi-cidade!

H: Fico andando esse brasilzão todo aí. *[Risos]*

S: É... *[Risos]*

H: Tchau!

S: Tchau!

[Começa a entrevista com a Vanuzia]

S: Então, aí, é isso. Falta só... agora falta só você filmar mulheres aí da sua aldeia, né?
[Risos] Da aldeia que é sua. Tô brincando.

Vanuzia: É, na minha programação tá faltando eu fazer dois filmagens ainda, pra eu poder, começar a fazer a edição do filme, né?

S: Ah...

V: Porque a senhora que eu marquei com ela, é... ela pegou Covid também. Aí teve que ficar isolada, né? Aí agora que tá voltando aos poucos, né? Eu... Já tive duas vez lá, mas vou ter que ir mais duas vezes.

S: Nossa, que ruim. Mas... você já...

V: E no meu...

S: Hum? Pode falar.

V: E no meu mestrado também o... o... o meu produto final vai ser um documentário de vinte e cinco minutos. E é... falando sobre a força da mulher *Pataxó*. O protagonismo da mulher *Pataxó*. Da Aldeia Barra Velha.

S: Ah... Você tá fazendo lá na UFMG tam... também?

V: Não, na... aqui na Bahia mesmo, na UFSB.

S: Ah, sim... É aond... E é mestrado em que?

V: Porto Seguro.

S: E é mestrado em quê que você tá fazendo, Vanucia? Vanuzia.

V: Mestrado em “Ensino e relações [*A entrevistadora ouviu cine-relações.*] etnoraciais”.

S: Nossa! Que legal esse... o tema, né? Ele fica dentro da... da Comunicação ou da Antropologia?

V: Mais na área de... Ciências Humanas, Antropologia... Mais nessa área. Políticas Públicas, muita coisa assim. Bem interessante.

S: Pois é, não conhecia essa... Eu vou procurar. Esse programa. Gostei muito. O nome por exem... por e... aí! O nome, pelo menos, é muito, muito bonito, né? E tem tudo a ver, né? Com o que você faz.

V: Mas é bem legal mesmo, bem interessante.

S: Ah, que legal! É, é, é... é assim.

V: Ele faz essa abordagem, mas nas questão negras, né, mas assim aí a gente entrou pra fazer esse diferencial, né, no curso. São sete indígenas que entrou. Aqui da nossa comunidade, só eu. Aí têm outros das outras comunidades também: Aldeia Velha, Coroa Vermelha. Quatro mulheres e três homens.

S: Olha só... É essa... é esse programa que o Felipe Milanez dá aula?

V: Eu não conheço.

S: Ah... Não, só pra saber se você conhecia o...

V: É... é... a professora é... Ai, deu um branco agora! Eu estudei com o Edson Kayapó, ele é professor do curso também. Tem a... professor Vincerd. Ai eu não sei o sobrenome, assim, é difícil o sobrenome do professor. Mas professores negros mesmo. Indígenas, só o Edson Kayapó. Mas, é... da, é... uma experiência muito boa, viu?

S: E é no... E é...

V: Pra quem não pensava em fazer mestrado, né? *[Risos]* Ai, meu deus...

S: Pois é! E é de cinema?

V: Não. Assim que finalizar isso eu tô querendo entrar... ver se eu faço alguma coisa voltada ao cinema, né? Um doutorado, sei lá, na área. Porque... eu tô focando agora aqui...

S: Que ótimo. Mas é porque o nome do curso é “cine-relações”?

V: Não, “Ensino *[enfático]* em relações étno-racial”.

S: Ah, entendi! Porque eu entendi “cine-relações”, por isso que eu falei assim: Nossa, que fantástico! *[Risos]*

V: *[Risos]* Não, *ensino*. É mais na área de Educação.

S: Aham! Ai eu falei: “Uau!”. Pô, mas eu gostei dessa palavra “cine-relações”. Ficou bom. Isso aí.

V: Não é?

S: Olha... Já dá pra gente criar... Já dá pra você pode usar aí no seu...

V: Pode ser a proposta, né? *[Risos]*

S: *[Risos]* É... Vou até grifar aqui da “cine-relações”. Muito bom! E... você fez o... a graduação lá na UFMG, né? Também.

V: É.

S: E lá na UFMG a sua área... a sua área final foi na Humanidades também tipo Artes? Porque lá é dividido, né?

V: Foi na Humanidades. Aham. É. Foi em Ciências Sociais e Humanas.

[Barulho de teclado.]

V: Mas só que aí, né, na área de Educação também, né? Ai aqui na... na minha comunidade eu sempre atuei na área de História, Geografia...

S: Uhum. Você é professora aí também, né?

V: Sim, sou professora.

S: Você dá aula em qual... quais turmas aí, Vanuzia?

V: É... Do Ensino Médio. Atualmente.

S: Uhum. E quem que você já filmou?

V: Pri...

S: Desculpa. Pode falar.

V: Sim. Pode falar.

S: Não, eu queria perguntar quem desse projeto.

V: Não, não quero falar não.

S: [Risos] Desse fundo internacional, eu queria saber o país e quando, que mulheres você já filmou pra esse filme. E quem vai montar, assim... Pensei em contasse um pouco mais desse... desse projeto.

V: Do filme que eu vou fazer?

S: É, que você tá...

V: Com a equipe de quatro pessoas. De quatro pessoas. É... Eu, o Alessandro, né, como câmera e tem a Joana Monkau e o Bernard. Bernard você conhece, né?

S: Ah, sim!

V: Bernard Belisário?

S: Ah, então, era o Bernard que eu tava querendo lembrar. O Bernard dá aula pra você nesse mestrado?

V: Não, ele dá aula na turma de cinema, né, na área dele mesmo.

S: Ah, tá. O Alessandro, o Bernard e Joana quem?

V: Joana Monkau.

S: Monkau. Não é a Joana Brandão não, né? A do... da Motara?

V: Não.

S: Ah, tá. Monkau.

V: Não, é a outra. Ela faz alguns... ela tem alguns filmes também.

S: Ah, que legal, vou procurar depois que...

V: Ela trabalhou mais com as *Guarani Kaiowá*.

S: Uhum... Como é que escreve o no, o sobrenome dela? Você sabe?

V: Ela tem um trabalho muito bom. Joana Monkau.

S: M - O - N - K - A - O?

V: U.

S: U. Monkau. O sobrenome do Alessandro é qual mesmo? Como que ele assina?

V: Santos. Da Cruz.

S: Mas ele assina os filmes assim?

V: Da Cruz.

S: Assina assim: Alessandro dos Santos da Cruz?

V: Alessandro Pataxó.

S: Alessandro Pataxó. Uhum... E aí, quem vai montar é o Bernard? Ou é a Joana?

V: Na verdade ele só vai fazer mais a parte, o do ajuste, né, final.

S: E vocês que vão montar isso aí. Você e o Alessandro?

V: Uhum.

S: Olha, que massa! Daí, no... quais mulheres vocês já falaram?

V: É... de forma nacional, com a Joenia, Joenia Wapichana... A Celia... Xakriabá... A Sônia Guajajara... Tem duas da Guatemala que eu não me lembro o nome... Tem várias já! Eu consegui fazer essa filmagem lá na... *Primeira Marcha das Mulheres Indígenas no Brasil*.

S: Ah, eu lembro! A gente se encontrou lá, né, também. Ou não?

V: Aham.

S: Se encontraram sim! Ó aí! Tá vendo? Eu lembro dessas duas... Guatemala... da Guatemala. Ótimo! Nossa! Tô ansiosa pra ver esse filme! E... E esse coletivo de...

V: Nossa! Eu também! *[Risos]*

S: *[Risos]* Você mais do que eu, né? *[Risos]* Ai, ai... E o *Coletivo de Cinema Pataxó* é você e quem? O Alessandro...

V: É, Iana. Iana Braz, Alessandra Vieira, Caamini Braz, Raoni Braz, Ubirai Borges...

S: Vixi, perai, é muita gente! Tem muita gente? São quantas pessoas?

V: Tem um bocado. *[Risos]* Só que ele tá meio parado, né? Na verdade, quem tá na ativa é mais eu e minha irmã. E o Alessandro, né?

S: A sua irmã é quem?

V: Que os outros... alguns casou, os outros arrumou emprego, então... É... Vislandi.

S: Vislandi, Pataxó?

V: Vislandi Pataxó. Eu acho que... *[Ligação cortando]* Eu nem me lembro como que ela assinou lá!

S: *[Risos]* Tá. Ô, Vanuzia, a gente tá mais ou menos falando sobre isso, mas uma primeira pergunta que eu quero, que eu queria fazer pra você é pra você me contar um pouquinho da sua trajetória, assim. Quando foi a primeira vez que você fez uma oficina de cinema, você achou que queria de fato fazer cinema, quando que começou, assim, a usar o audiovisual, a câmera pra você mostrar mesmo o que você queria falar das suas questões, das questões da sua aldeia, né? Assim, tipo: como uma ferramenta, né? Como uma escrita, o audiovisual. Sabe? Como, quando... Como foi, quando foi, falar um pouquinho.

[Pausa]

S: Cê tá me ouvindo?

V: É... Sim! Na verdade, é, assim... é... Eu sempre falo assim, que eu tava sendo preparada, mas até então, até 2017 eu não tinha ainda... tinha tido noção, né, dessa preparação. Porque assim, quando eu tava no Ensino Médio, 2005 a 2008, né, quando... eu sempre fui uma pessoa assim de ouvir [*Ligação cortando*] Aí, assim, é... e quando alguns professores mandavam, é... assim, fazer trabalho, né, eu sempre busquei as mulheres. Mas até então eu ainda não tinha dado conta de que [*Ligação cortando*] até a oficina [*Ligação cortando*] do programa PROEX com [*Ligação cortando*] veio aplicar... E, assim, de início, essa oficina era voltada pros professores vinham de [som fonético *Pátiohã*, mas não será alguma abreviação para Pataxó Hãhãhãe?] especificamente, que era os professores tavam mais interessados com o resgate da língua em si. Só que aí com os negócios de final de ano, finalizando de provas, teve muitos professores que não pôde comparecer, né, [*Ligação cortando*] dos mais velhos. Aí eles abriram espaço pra outros professores que então... que queriam entrar, né? Aí eu, Alessandro, minha irmã, outras... alguns alunos também do Ensino Médio, meus alunos também, alguns entraram. É... Então, aí a gente começou a fazer, né, as oficinas. Aprender a manejar, né, a câmera, né? Porque, assim, Alessandro desde sempre gostou muito. Ele sempre tá com um gravador ou a câmera, né? Mas até então eu nunca tinha me despertado esse interesse de pegar pra fazer um trabalho, né? E aí, a gente no próprio... na própria oficina, aí a gente... O professor começou a falar, né, mostrar alguns filmes pra gente, como que seria. Aí nas atividades de campo, aí ele falou assim, “Ó...” ele deu uma câmera, né? Tava cinco câmeras, se não me engano não. Aí falou assim: “Ó, vocês tão livre pra vocês filmar o que vocês acham interessante, o que é importante. Então, aí... não precisa fazer divisão nenhuma.” Então as mulheres foi pra um lado e os homens foi pra outro. Parece que fez a divisão, assim, meio que sem... sem perceber, né? Então, aí, daí a gente procurou as mulheres... as parteras pra fazer a filmagem, procurou as artesã, as benzedeira. Aí, em 2018... Isso foi uma oficina de quase um mês com a gente, direto, o dia todo, né? E aí, em 2018, aí veio a parte de... da edição, né? Que aí essa parte ficou mais eu, a minha irmã e outra menina, porque os outros não... Eu acho que não tem paciência muito pra ficar assim, né? E aí... Eu peguei gosto, né, quando comecei a assistir, né, as filmagens e... Assim, falando do meu trabalho de conclusão, né, na... na graduação: foi a história da Aldeia Barra Velha contada do ponto de vista das mulheres, né? Então, na verdade eu já vim, já venho fazendo esse trabalho desde cedo, né? E agora que, assim, eu vi agora que uma câmera é uma aliada fundamental, né? É, pra fazer esse trabalho, né, de forma assim mais visível, né?

Porque as pessoas assistam, vê, assim. Porque não é todo mundo que gosta de ler, né? Então, assim, eu vi na câmera essa aliada fundamental, né? Então... Assim, como eu falei que eu tava sendo preparada pra isso, e, assim, eu trouxe pra mim essa responsabilidade de tá fazendo esse trabalho. Né? De resgate... De contar essa história, né? Como uma forma de... de descolonizar, descolonizar os pensamentos também, né? Porque, assim, eu atuo há nove anos já. E, assim, todos o material que eu pesquiso, o livro que tem, é aquela história, assim, parada no tempo, e a maioria é a história contada do ponto de vista do homem, né? Então, eu acredito que agora é a nossa vez, né, de ser protagonista da nossa própria história. Então... e eu como mulher, como mãe... Assim, eu vejo a luta que é das mulheres aqui na nossa comunidade e o... e o... e como é invibi... insibi-lizado, né? Em todos os sentidos. Porque a mulher aqui na minha comuni... pelo menos aqui, ela é base. Eu acredito que não é diferente nas outras comunidades. Muitas vezes ela não tá a frente ali, mas só que ela tá ali do lado. Então, assim... Em 2017 eu acredito que foi esse momento que eu vi a câmera, né, como essa ferramenta. É... E agora, onde eu vou, eu registro. Tanto que no meu trabalho vai ter um documentário e vai ter a parte de fotos, né? Relatando um pouco sobre, né, essa história, essas memórias, relatando um pouco essa força *[enfático]* que a mulher tem, essas histórias dela. Porque, infelizmente, eu acredito que em todos os lugares, né, com as mulheres. Assim, não trazendo o problema, assim, da sociedade pra nós, mas a gente tem nossas questões internas, né? E... e muitas vezes, assim, é... não é vista, né? Não sei por medo de contar. Mas aí, eu trouxe pra mim isso e eu vou começar a registrar essas histórias, e divulgar, né? E eu não sei se você o filme *Potência das mulheres*, aqui da minha comunidade. Não é todo dia que a gente vê isso, né?

S: Não, eu vi o filme lá no... no CINEOP daquela vez e eu já achei, assim, o filme fortíssimo, belíssimo, acho que ali tem também uma coisa de geração, geracional, né? As mais velhas com as mães, a filhas, avós, assim, o negócio. E o parto junto, e a, e a comida. É tudo muito... muito bonito. Esse filme pra mim, me toca bastante!

V: Pois é. Aí, como diz Bernard, né, o material que a gente vê dá pra ver um, o dois o três o quatro. Porque tem muito material mesmo, basta a gente ter tempo pra mexer, porque, assim, é... como professora, né, atuante em sala de aula a gente sabe que não tem, não dá. Porque é vinte e quatro horas na escola. É tanto, assim, que pra terminar meu trabalho eu pedi pra me afastar esse ano, porque eu apresento agora, tem no finalzinho desse mês, então não teria condição nenhuma de... de tá atuando, assim, esse ano na escola. E eu também... tenho que terminar esse projeto do filme, que exige muito de mim, então, pelo

menos esse ano eu não vou estar, assim, trabalhando diretamente na sala de aula, mas, assim, eu já fui convidada pra apresentar os filmes na escola, então... de alguma forma eu tô lá.

S: Isso é engraçado, né, porque a Patrícia fala também que num determinado momento... A Patrícia também é professora, né? Que ela teve que... não é escolher, mas, assim, ficou difícil. E fica às vezes difícil pra ela, né, conciliar... E... e lá... Não sei como que é a escola aí, mas lá na aldeia dela, antes tinha uma diretora que era *jurua*, né, branca, que não entendia muito, assim, se ela precisava matar um ou dois dias de aula porque ela precisava viajar pra ir pra um festival ou alguma coisa assim e aí... ficava sempre um climão, sabe? E aí que era difícil por isso, assim? Porque, tá nesses dois lugares, porque ela entendia a importância de estar na escola, de ser professora, mas ao mesmo tempo, a própria escola, né, que tava a serviço de uma outra estrutura, né, o sistema não indígena, não entendia a importância, assim, do cinema até pra própria escola, pros alunos, que ela também fumava com os alunos...

V: Uhum. É, mas às vezes, assim, o sistema, eles fala que tá aberto, né, pra mudar, mas na verdade é um sistema que prende a gente, e faz com que... os diretores prende a gente também. Não é diferente aqui. É tanto que quando eu entrei no mestrado, pra mim tentar mudar... meu horário, né, foi muito difícil porque às vezes um colega entende e outro não. Aí tanto que teve um determinado momento que o diretor me chamou. “Olha, você vai ter que escolher, você fica na escola ou você termina o mestrado.”

S: Nossa!

V: Aí eu falei: “Ah, se eu tenho que tomar essa decisão, eu vou continuar o mestrado.” Aí ele falou: “Sabe, não é eu, é o sistema, então a gente tem que prestar conta, e se você deixar, alguém vai ter que pagar...” Aí eu falei: “Não, eu prefiro continuar o meu mestrado, e vocês conseguem alguém, eu termino...” É... isso foi em junho, julho, maio... maio, parece. Aí eu falei: “Então eu termino o mês e vocês conseguem alguém pra ficar no meu lugar.” Mas só que... aqui não tem professor que dá pra... aí eles tiveram que mexer em todo o horário, teve professores que entenderam, teve professores que ficaram de birra, sabe?

S: Mas esse professores são da aldeia?

V: Aí, então é muito complicado.

S: A maioria dos professores aí são da aldeia ou não, é branco?

V: Todos. Só tem um aqui que não é, né? Que não é indígena.

S: Ah, tá.

V: E deveria entender, né? Mas... o ser humano é assim. Então teve um momento que eu falei: “Não, então eu prefiro...” Aí ele falou que “Ah, eu sei que a formação é importante, mas a gente também não pode deixar tá o trabalho pela metade...” Aí eu falei: “Ó, trabalhei nove anos na escola, nunca deixei os alunos na mão, então essa não vai... ser a primeira vez, né?” Então, eu prefiro deixar eles, né, e terminar o meu mestrado.

S: E vai ser bom pra eles também, né? Você... tendo outros conhecimentos, outras coisas, vai agregar muito mais na sua sala pra própria escola, né? Mas você conseguiu tipo assim, uma licença?

V: Não, eu não consegui. Eles mexeram em todo o horário, aí como eu estudava duas vezes na semana... Aí... por exemplo... eu ia... quarta e quinta. Aí eu estudava... de manhã e à tarde, às vezes, à tarde e à noite, aí voltava de manhã, dava aula à tarde e ficava nessa. Toda semana.

S: Nossa, que cansa.

V: Era puxado. *[Risos]*

S: Putz!

V: Puxado. *[Risos]*

S: Caraca! E aí, cê ia como? Pra... pra... pra aula do mestrado?

V: Aí eu falo pra minha filha que eu deveria fazer um filme, né, porque... da minha história. Porque, é... não é pra todo mundo. Eu saía daqui, por exemplo na quarta-feira de manhã cedo. Quatro e meia, né? O ônibus saía às cinco daqui, mas eu tinha que sair antes pra pegar uma van que sai de Caraíva cinco horas. Aí eu saía quatro e meia de moto.

S: Nossa!

V: Que são seis quilômetros até Caraíva.

S: E a escola...

V: Aí de lá, é... me levava até o Ate...Hãn?

S: Não, aí... aí você tá aonde? Pra eu entender geograficamente, assim.

V: Tá. Eu tô aqui na Aldeia Barra Velha, fica ao sul de Porto Seguro.

S: Ah, tá... É, não é tão perto, né? Uma hora mais ou menos, né?

V: Não *[Enfático]*. Daqui, se eu pegar, se eu pegar o ônibus eu gasto mais ou menos três horas e meia pra chegar em Porto Seguro. Aí, se eu for numa van, duas horas. Aí, eu tinha que sair bem antes, pra pegar... pegar a van. E todo mundo assim, quando vai viajar aqui, vai bem cedo pra pegar a van, porque ela chega bem mais rápido, né? Aí eu ia, saía daqui quatro e meia, da madrugada, chegava lá no... em Caraíva, tinha que atravessar, né, a

canoinha lá. Que tem uma canoinha que atravessa. Aí pegava a van cinco horas, aí chegava nim... nim Porto quase sete. Aí eu tinha que pegar o moto táxi. Como a faculdade fica longe do centro, eu pegava um moto táxi, pegava... é, na faculdade em cima da hora de estudar, né?

S: Nossa, aí estudava...

V: Aí, era essa rotina. *[Risos]*

S: Que isso! E com que cabeça que você conseguia... Assistia à aula, e depois voltava, fazia esse caminho todo de volta, Vanuzia?

V: Sim. Aí, ficava dois dias, né? Na casa de uma professora que me acolheu lá.

S: Que bom!

V: Ainda bem, né?

S: Nossa! Imagina...

V: A professora Rosangela, né?

S: Ah, Rosangela De Tucny?

V: *[Risos]* É. Ela mesma. *[Risos]* Ela mora na Cidade Histórica lá, fica assim... próximo, né, pra mim ir pegar o coletivo pra mim ir pra faculdade. Aí na quarta feira eu fazia esse percurso, aí na quinta eu ia de coletivo. Pra faculdade. Aí de manhã cedo eu voltava e fazia esse mesmo percurso. Aí chegava aqui na aldeia onze horas, né? Sexta-feira. Aí à tarde eu dava aula ainda.

S: Nossa!

V: E... Uma vez eu fui pra estudar e cheguei na faculdade ensopada, porque o táxi é muito caro, quase cem reais pra. Aí eu pegava moto táxi que era vinte, vinte e cinco às vezes, né? Aí eu ia de moto táxi. Tinha que apresentar um trabalho. *[Risos]* Cheguei lá com tudo molhado... *[Risos]*

S: Por causa que choveu...

V: A professora... Hãn?

S: Choveu e aí você...

V: É, a chuva me pegou na... É, eu tava com mochila com tudo, que eu já vinha direto, né? Na volta que eu ia pra casa de Rosangela, né? Aí eu tive que vir embora, porque eu não tinha roupa seca pra... pra vestir. *[Risos]* Aí eu voltei no mesmo dia. Aí eu perdi uma aula ainda. Mas, assim, todas as aulas eu tava presente, né, então...

S: Nossa, que sufoco, heim!

V: Isso... Aí, quando faltava, assim, é... três, sete... sete encontros, né, pra gente terminar a parte... é, presencial foi quando entrou a...

Que isso! A pandemia.

V: Essa pandemia aí e aí a gente terminou... online, né, essas atividades. E aí eu só tô na parte de escrever mesmo, né, de finalização do meu, do meu trabalho.

S: É, por um lado, assim, a pandemia tá horrível [*enfático*], muita coisa escrota, mas, também, assim, né, facilitou algumas coisas, né, de acesso, assim as aulas. Não sei, é meio... Mas, assim, nada supe... acho que nada supera as vidas, né?

V: Verdade.

S: Mas no seu caso específico, foi bom, né? [*Risos*]

V: É... E assim, ela chegou... às vezes eu fico pensando, né, que a pandemia chegou pra gente... refletir mesmo e... e ter esse olhar ao próximo, né, que às vezes a gente não... muitas vezes a gente não tem, na verdade, né? Porque muitas vezes a gente reclama e tal, mas, assim, eu acredito que as pessoas têm com aquele olhar mais humano, né? É, pra... pro outro, porque... Assim, veio um vírus, assim, do nada e mostrar, assim, que a gente não é nada, né? E, assim, que todo mundo é igual, todo mundo pode pegar e que não escolhe quem é rico, quem é pobre, então... Eu acho que veio mais pra gente... refletir mais como que a gente tá vivendo a nossa vida, né? O que que realmente tem valor, o que que não tem.

S: Sim.

V: Então é um pouco disso.

S: Concordo muito.

V: E, assim, o cinema veio numa boa hora, viu, pra mim, sabe? Porque eu tô muito feliz e, assim, o... Quando eu rece... quando eu recebi a notícia meio que o meu projeto tinha sido aprovado por um fundo foi em plena pandemia, então foi uma notícia boa, né? E... eu tô aqui tentando fazer o máximo. [*Risos*]

S: Que bom! E que país? De que país que ele é?

V: Estados Unidos. E... se não me engano tá aberta a segunda edição, né, do mesmo fundo, que é o William, William Graves.

S: Ah, não sei. Quem te ajudou a fazer foi o Bernard?

V: Não, foi a Joana.

S: A Joana. Muito bem. Que legal!

V: Assim, ele é aberto pra indígenas também, mas é bem legal. A minha única dificuldade é o inglês, né, que eles fazem a transcrição direto em inglês, então... [*Risos*]

S: Mas e aí? Como é que você fala? Como é que você faz?

V: Aí tem um... às vezes tem tradutor e às vezes não. Mas aí a moça mesmo, do fundo mesmo, ela... ela... traduz pra mim na... ao vivo, né, o que que o pessoal tão falando.

[Risos]

S: Ah, que legal. Como é que chama? *Graves Foundation*?

V: Mas que bom, o pessoal é bem legal. Oi?

S: Chama *Graves Foundation*? *Foundation*?

V: William Gra... Graves. William Graves. Tá aberto, se eu não me engano, o edital de novo.

S: Hum... Não sei, será que é esse daqui: *Graves Foundation*? *Foundation*?

V: É.

S: Vou te mandar o link.

V: Achou?

S: Eu acho que sim, não sei se é... O link que eu te mandei, é esse?

V: Deixa eu ver. [Pausa] Deixa eu olhar se é. [Pausa] Ô! [Risos] [Pausa] Vixi... Aí, eu tô com dificuldade de...

S: Não, qualquer coisa, eu procuro depois... Sabe como que...

V: Deixa eu mandar pra você aqui.

S: É. Ou você me fala como escreve.

V: Se eu não me engano é assim. [Pausa] Se eu não me engano. Ah, mas depois eu mando pra [Ligação cortando] você.

S: Tá. Sim.

V: Do coisa.

S: Tá.

V: Mas, assim, aqui do Brasil [Ligação cortando] Tá fazendo um filme também. Aí o restante são de outros países, de nove países diferentes.

S: Quê?

V: Falando aqui do Brasil, o projeto contemplado foi esse meu e de uma menina negra, Everlane [Moraes].

S: Ah, sei quem que é. Everlane.

V: E os outros participantes... é de outros países. São nove ao todo.

S: Que ótimo! Aham, depois você me passa o... o nome.

V: Sim, eu passo sim.

S: Mandar também pras meninas, porque, sei lá, sempre tem... gente que precisa, né? Tá precisando. [Risos]

V: Verdade.

S: É... *[Pausa]*

V: Mas eu tô enfrentando uma dificuldade pra sacar um valor, né, que... Assim, no projeto eu coloquei a compra de um computador e de uma câmera, que a minha tá com um probleminha e o computador meu nem dá pra baixar programa, né, de edição. E aí o banco tá nessa enrola, menina. Já tem cinco meses.

S: Que isso! Mas por quê?

V: Ah, eu mesmo não entendo muito bem não. Ele fala que é o sistema de câmbio, né? Que, assim, pra fechar o câmbio, eles tem algumas opções a preencher, e todas as opções que o pessoal da minha agência colocou não foi aprovado. Então aí eu mesma não sei nem o que... Aí o pessoal mandou... talvez o melhor seria entrar com uma ação... alguma coisa do tipo, assim, contra o banco, né? Pra ver se eles libera.

S: Porque o pessoal já mandou pra sua conta, né?

V: Já depositou na minha conta. Porque normalmente, assim, os projetos, ele vem pessoa jurídica, né? E nesse, nesse não precisou, eu poderia optar, pessoa física ou jurídica, e aí eu fiz em pessoa física, né? E aí eu não sei o que que... que tá rolando mesmo...

S: Que estranho. Qual que é o seu banco?

V: Sei lá. *[Pausa]* Santander.

S: Ah... Esse bancos privados assim... Nossa, já tem cinco meses? Tão enrolando muito. Mas era muito dinheiro?

V: Cinco meses. Desde novembro que foi depositado o valor. É quase noventa mil, né?

S: Reais, né?

V: Mas só que, depositaram metade, aí quando eu finalizar o filme...

S: A outra metade.

V: Assim, quase finalizado, *[Ligação cortando]* eles deposita a segunda parte, né?

S: Sim.

V: Que essa primeira era só pra iniciar, né? Aí como eu tô sem material pra fazer, aí eles já fizeram isso.

S: Nossa, mas... É, Vanuzia, vai lá sim. E dá um... Procura ir na agência e não sei, falar com algum gerente, alguma coisa... Não sei também, se... seria o caso de tá com um advogado, porque é cinco meses!

V: Eu já fui várias vezes na agência e o pessoal fala que “Ah, a gente vai”... Oi?

S: É o que que eles falam? A gente tá o quê?

V: Não, eles fala: “A gente vai fechar o documento que a gente precisa é esse aí.” Eu levei todos os documentos, né, que seria o contrato... assinado por mim, pelo fundo... Né? Aí da primeira vez eles tentaram fechar o câmbio com a opção lá, tipo, “doação”, né? Só que eles fala que doação não pode ser acima de três mil dólares... dólar. Aí eles tentaram outro... Nessa eu já fui lá sete vezes.

S: Nossa!

V: E eu tentei fechar pelo telefone também e não consegui também. Aí eu acredito que eu vou ter que ir com o advogado lá mesmo, né?

S: Isso que eu ia falar agora.

V: Porque eu mesma não tô entendendo mais nada.

S: É, isso que eu ia falar. Se você conhecer uma advogada aí, levar, sabe? Porque... não tem jeí... nossa, tem muito tempo já. Esse bancos também é tudo “roleiro”, né? É tudo...

V: Pois é.

S: Nossa!E eu acho que...

V: É verdade. *[Risos]*

S: *[Risos]* Tudo vai... Dá... Isso vai também pra segunda pergunta que eu queria fazer pra você, que é, assim, em todos esses anos de... de luta e atuação, né, nessa etnomídia, quais foram as suas maiores dificuldades, assim. E se você teve alguma dificuldade ou impedimento inicial por você ser mulher? Se você já sofreu algum tipo de preconceito, machismo? E se você acha que é difícil começar, trabalhar com cinema, imagem, enfim... Ter um, esse trabalho que é mais da cultura mesmo, porque, por ser mulher, e por ter, enfim, ser mãe, cuidar das coisas, da casa, ter outros trabalhos, como a gente tava falando.

V: Sim, é. Assim, pra mim, assim... Pelo menos na minha comunidade eu não vejo dificuldade nenhuma. Agora essa questão das responsabilidades, né, de ser mãe, de ser professora, de ser esposa, assim, ela pega mais um pouquinho. Mas aqui, assim, aqui pelo menos pra mim, é de boa, porque a minha família mora todo mundo muito próximo, né? E quando eu preciso sair todo mundo é de total apoio. Minha mãe, minhas irmãs, meu esposo. Então, assim, até então, com eles, assim, as pessoas mais próximas de mim, problema nenhum, assim. Eles até me incentiva, né? Porque fica falando: “Nossa, a primeira cineasta *Pataxó* é você que não sei o quê.” E quando eu falei, assim, que eu ia deixar a escola esse ano, até meus outros colegas: “Nossa, por quê? Você arrumou outro emprego?” Eu falei: “Não, eu tô fazendo uma coisa que eu tô gostando muito e eu vou focar e se eu der aula esse ano, não vou tá podendo fazer. Então...” Aí quando eu falei pro Alessandro: “Nossa, não vou... Esse ano eu não vou dar aula.” Ele falou: “Não, faz o que

o seu coração tá pedindo, então. E se é isso que ele tá pedindo, então vai e faz.” E assim, a questão da dificuldade, é... só foi esse projeto mesmo, assim, de receber um valor que já... tá na minha conta, né? A minha dificuldade maior é essa. É... é essa, né? Tá sendo essa, assim. Pelo menos no momento, porque como eu tô sem um material pra editar, aí fica difícil, né? Porque a câmera eu tenho, né? Eu consegui uma câmera pra mim fazer as filmagens, mas um computador que tem um programa de edição bom pra mim conseguir fazer essas imagens eu tô sem. Então... Assim, em relação a preconceito, né, na hora que eu cheguei no banco, acho que na terceira vez, o rapaz perguntou: “Ah, mas pra que esse dinheiro? *[Ligação cortando]* Que que cê...” Aí eu falei: “Não, é um projeto de um filme, que eu tô fazendo.” Aí ele: “Ah, mas vem em seu nome?” Aí eu: “É.” E ele: “Mas não é no nome da comunidade?” Eu falei: “Não, é no meu nome?”. Aí ele ficou olhando assim... também, não falou mais nada, né? *[Risos]* Ele: “Nossa, esse valor todo pra fazer um filme?” É... Aí eu: “É... Não, mas esse valor vai servir pra investir em material, em algumas coisas, assim, que eu tenho que fazer também. E eu tô precisando desse valor no momento, pra mim fazer o meu trabalho. Então...” Mas até o momento, assim, em relação a preconceito por eu ser mulher, pelo menos aqui na minha comunidade não. Pessoal tá até apoiando a ideia. “Nossa, é a primeira cineasta *Pataxó*.” Tá tendo alguma coisa: “Vamo lá, Vanuzia, filmar!” A Vice-Cacique aqui é mulher, né, então ela fala muito isso: “Vamo lá filmar.” É, você lembra no filme uma parte que... que uma mulher fala sobre o preconceito em Caraíva?

S: Aham! Lembro, lembro.

V: Cê lembra?

S: Das comunidades...

V: Dos artesanatos...

S: Pois é. E elas tavam... Cês tava... E vocês tavam lá, né?

V: Pois é, menina. É... *[Pausa]* Sim! Então, esse dia o pessoal da prefeitura veio cá de novo pra tirar as barraquinhas.

S: Nossa!

V: Aí a Vice-Cacique: “Vamo lá filmar! Vamo lá! Vamo lá!”

S: Adoro!

V: De novo! *[Risos]*

S: É ela mesma, que tá no filme?

V: Aí eu fui, né? Filmei. Então, acredito... Ahn?

S: É a mesma que tá no filme?

V: A Cacique?

S: É.

V: Não, não é ela não.

S: Ah, tá, achei que...

V: Não é a mesma não, é uma outra. Mas é uma grande liderança aqui também.

S: Uhum... *[Pausa]* E aí a prefeitura foi lá tentar tirar as barraquinhas...

V: Mas, tá sendo... Foi. A Prefeitura, o pessoal do IPHAN, se eu não me engano. Nossa, foi a maior... *[Pausa]* *[Risos]* folia, né? Pessoal saiu daqui todo mundo junto, né? Falando que... ia fazer a retomada de Caraíva, no caso, né? Porque eles tavam, eles tavam reclamando do lixo, né, que tava tendo muito lixo. Mas aí ela foi e perguntou pro rapaz: “O que que vocês consideram lixo? É a paisagem, a poluição da paisagem, é o lixo no chão, é o que mesmo?” É... “Se a gente for seguir a lei, a lei mesmo, vocês vão ter que começar a tirar as pousadas de lá da beira da praia... começar de lá, porque, nenhuma delas fica a trezentos metros da beira do mar, fica na beirinha do mar mesmo. Então vocês vão ter que começar a fazer o seu trabalho e começar de lá”. Falou ela pro rapaz, né? Aí ele: “Não, mas em nenhum momento eu falei que a gente ia tirar...”. “Você falou, teve gente viu, você falou que ia jogar as barraquinhas tudo na beira do rio.” Nossa, foi massa! *[Risos]*

S: *[Risos]* Ah, que ótimo!

V: É muito bom ver as mulheres em ação, né?

S: Muito! É muito... É uma abordagem, assim, né, de liderança, de política, assim, muito... Muito firmeza, né? Muito... Não sei, não sei nem descrever, assim. Mas dá uma... dá uma... dá uma energia, né? Um negócio assim, do tipo: “É! é isso!”

V: É verdade...

S: Acho que é um pouco...

V: Foi massa no dia que eu fui apresentar esse filme, né, mês passado, lá em Coruja. Ela tava doente. É a que pegou Covid, né? É a minha personagem principal desse filme. É a que canta! Ela não tinha visto ainda, eu levei lá, levei um *data show* pra... mostrar, né? Nossa, ela ficou tão emocionada. Ela falou: “Nossa. Como que o tempo passa...” Aí na hora das músicas ela cantava de novo e começava a chorar, né? Porque no filme os netos dela tava tudo miudinho, agora é tudo rapazes. *[Risos]* Ela ficou toda emocionada ao rever o filme de novo.

S: *[Risos]* Ah, que linda. E ela...

V: Aí ela falou: “Nossa, você estava filmando? Não sabia [*Ligação cortando*] nem que vocês iam fazer um filme.” [*Risos*]

S: [*Risos*] Essa mulher, né, lá da Aldeia Mara... da Caraíva, né? Quando ela começa a cantar, não é ela?

V: Ela é d’ *Opará* [*A entrevistadora confunde com o Pará, estado da federação.*]. Mas ela, ela canta no início do filme, no meio do filme...

S: Dessa eu acho que eu não lembro, vou tentar ver, pegar de novo o filme.

V: Ela canta e fala de Cabral... [*Ligação cortando*]

S: Ah! Lembrei, lembrei. Lembrei! Fantástica! E ela tá morando aí?

V: Ela mora aqui perto... fica cinco quilômetros onde ela mora.

S: É numa aldeia também?

V: Só que ela tava aqui na aldeia, né? Na casa da filha, né? Agora ela tá n’ *Opará* de novo.

S: Ah, agora ela tá no Pará.

V: É aqui pertinho. É no território Barra Velha mesmo.

S: Mas, é essa que você tá querendo fazer o filme também, do fundo, com ela? Eu não entendi se é com ela.

V: É. Ela é uma das minhas personagens do filme, né?

S: Ah... Mas e agora que ela voltou?

V: Porque o filme, ele, assim, vai trazer um pouco, né, dessa... dessa... luta das mulheres fora. É... aqui, né, eu vou mostrar um pouco dessa luta, como que ela, ela acontece fora pra que dê... Praqui, né? Porque muita das mulheres, pelo menos aqui da minha comunidade, elas não saem, né? Não sabem como que é esse tipo de luta fora. Por exemplo a luta de Joenia Wapichana, da Sonia Guajajara... Então, assim, eu, eu vou trazer, né, esses trechos pra elas mesmas assistir e fazer uma reflexão, né? E como personagem principal vai ser ela: dona Coruja. Ela foi duas vezes em Brasília, se eu não me engano. Então ela vai contar um pouco, né, dessa trajetória dela também, né? Como uma liderança *Pataxó* aqui da minha comunidade.

S: Olha, que legal! E ela... E essa que tá no Pará? É isso que eu fiquei confusa. Ou se é outra, se é outra liderança. A Coruja.

V: Não, é ela!

S: Ah, tá, é ela. Mas ela foi passear só e volta depois.

V: Não, é *Opará*. O nome da aldeia aqui é *Opará*, só que é aldeia *Pataxó*, fica a quatro quilômetros daqui da onde eu moro.

S: *[Risos]* Achei que ela tava lá no...

V: Não, Pará lá. *[Risos]*

S: Ah, *Opará!* Ah! *Opará* é a aldeia que aparece nos filmes da...

V: Não outro estado.

S: *Opará* é a aldeia que aparece nos filmes do Graci, né? Do rio *Opará*, não é?

V: Aham. *[Risos]*

S: *[Risos]* “Mas ela tá no Pará!” Ai, gente! *[Risos]* Engraçado. *[Risos]* Ai, meu deus! Vanuzia, e o que é cinema indígena pra você, assim? E o que que é o cinema feito por mulheres indígenas? Cê acha.

V: Acredito que é... a história... é, das mulheres indígenas contadas do ponto de vista das mulheres indígenas, né, porque... Assim, é diferente: você chegar aqui e filmar e é diferente eu... eu ir filmar, né? Porque, assim, se você chegar pra filmar o pessoal vai ficar com receio. Como eu moro aqui há muito tempo, assim, e assim, atuo como professora, o pessoal não vai ter cisma nenhuma de... de me dar uma entrevista ou falar de certos assuntos. Porque quando eu chego numa casa, às vezes ela fala até coisas demais, ela fala: “Ah, não coloca isso aí no filme não. Pelo amor de deus!” Então. Assim, acredito que cinema indígena é isso, é mostrar realmente, assim, como que é essa realidade, né? De uma mulher indígena nos seus afazeres no dia a dia. É... Nos trabalhos fora da comunidade também. Porque aqui, como é região, é, que tem, vem muito turista, assim, alguns indígenas que trabalha com agricultura... tem... Assim, a maioria é artesanato, mas tem aquelas que saem pra trabalhar nas pousadas, nos restaurantes... Então tem que sair de casa pra tá fazendo esse trabalho, né? E, assim, eu acredito que só uma mulher indígena ela *[Ligação cortando]* conseguiria fazer um filme, assim, dessa realidade, né, de como que é. E, assim, cinema indígena é isso, né? Contar essa a história do nosso ponto de vista, né? A gente sendo prota, protagonista do nossa própria história. Tanto que cê viu Alessandro rindo, né, que eu falei: “minha comunidade”. Que quando eu, assim... Eu acho que não só eu, mas a maioria das pessoas que saem da comunidade... A gente não é só uma mulher, a gente tá falando, é... como um povo, né? Assim... eu, não só eu, ele também fala: “meu povo, minha comunidade” porque a gente é parte dela, né, a gente não é um corpo fora da comunidade. A gente é parte disso. E quando, assim, eu falo “minha comunidade”, “meu povo”, eles ficam rindo de mim, mas é isso. Não tem nem como separar eu do povo, das mulheres, né? Porque quando eu falo das mulheres eu me coloco no lugar delas, né? Porque eu sei como que é essa... essa luta do dia a dia, né?

S: Super. E cê acha que tem diferença, entre filmar... entre filme que... entre filme que... que é feito por mulher e homem indígena? Assim, tipo na hora de olhar, assim, você acha? Do tema, não sei.

V: Olha, eu acredito que sim, viu? Eu acredito que sim. Porque se, ó, se você for analisar filme por homem... feito por homens... Porque eu já assisti alguns filmes, assim, de alguns... assim, não tem nenhuma abordagem, assim, que, que é especificamente feminina. É bem difícil, né? Ou eles fala por um todo ou fala com, no ponto de vista deles, que é totalmente diferente, né? E eu acredito que a gente por ser mulher tem mais cuidado no que falar, no que filmar... Alguns aspectos, assim, que assim, a gente como mulher a gente entende melhor do que... é... os homens, né?

S: Uhum. Uhum.

V: É... eu lembro... Você perguntando isso, eu lembro, né, de uma filmagem que a gente a gente fez com a... com a benzedeira aqui, né?

S: Aham.

V: Aí... eu, eu sei que a imagem passou um monte de vezes. Aí eu falei com o Bernard: “Bernard, o que você tá vendo nessa imagem?” Aí ele olhava, olhava, e falou: “Nada.” Aí ele: “Mas tem alguma coisa?” Falei: “Tem!” Aí a gente voltava de novo e aí ele foi. E as meninas que tavam ali tudo já sabia o que era, né? Aí ele foi tipo: “Que que tem nessa imagem? Uma mulher sentada... Pronto!” Aí eu: “Você não tá vendo não, Bernard?” E ele: “Não! Tô vendo não!”. Aí, a gente tem um costume assim, quando a gente fica sentada... a perna fica dormente a gente faz um sinal da cruz em cima e embaixo do pé, né? E ela... Assim, durante a fala dela que ela fez isso. Aí ela pegou e trocou de perna e fez o sinal, né? E assim, todo mundo percebeu, menos o Bernard, que tava ali olhando. Então, assim, são, são pequenas coisas que faz totalmente a diferença, assim. E, assim, só nós que somos mulheres indígenas... entende, né, essas coisas, esse sinais... E aí outra pessoa não conseguiria.

S: Você acha que se fosse, sei lá, um homem indígena... vendo esse sinal, você acha que ele entenderia? Ou não? Também é um... Não seria um negócio meio...

V: Eu acho que o homem não tem muita atenção pra essas coisas não. *[Risos]* É, pode ser que sim, pode ser que sim... *[Risos]*

S: *[Risos]* É, mas eu concordo.

V: Mas eu acho que... *[Pausa]* Assim, como tem, mulher é muito mais atenta pra essas coisas, assim, sabe? É... Eu acredito que é do feminino da mulher essas atenções, assim,

mínimas que o homem não tem. Então... Pode ser que... Assim, por eles ser daqui eles conseguiria, assim, ver. Mas... é mais fácil pras mulheres.

S: É... eu acho que... Eu concordo com você *[Risos]* assim, plenamente. *[Risos]* É, e cê acha que tem... qual qual que cê acha que as principais diferenças do cinema indígena, assim, feito por mulheres, frente a esse cinema ocidental, assim, esse cinema branco, assim? O cinemão...

[Pausa]

V: Olha, eu acho que tem muita diferença, porque, assim... É, o cinema ocidental, assim, você já vem com uma proposta pronta, né? “Ah, eu quero fazer isso.” É... “E vai ser isso mesmo.” E eu acredito que o indígena é... que vai acontecendo, porque... Muitas vezes a gente faz um roteiro e acontece tudo diferente. Você chega pra fazer uma, uma pergunta e, e aí a pessoa vai contar aquela história toda. Aí muitas vezes na hora que você desliga a câmera é que ela fala o que você queria. Então, é... eu acho que a diferença é essa. Que esse cinema ocidental, ele já vem com algo pronto, e a gente... a gente, como indígena, acontece, a gente depois vê o que, que a gente vai fazer ou não, né? Porque, assim, a gente, é... A gente não tava planejando fazer um filme das mulheres *Pataxó*. A gente saiu filmando... o que a gente achava que era interessante. E quando... a gente... sentou pra organizar, saiu o filme, né? Então, assim, tudo que a gente achou que era importante a gente fazer, a gente fez.

S: Muito bom.

V: É igual nas filmagens que eu fui fazer, né? Eu até pensei, assim, um roteiro pra mim, quando chegou lá aconteceu totalmente diferente do que era. Então, assim, não adianta assim. É bom a gente planejar pra saber, mais ou menos, o que a gente quer. Mas eu acredito que a comunidade indígena não acontece assim dessa forma, né? Como a gente planeja. É no tempo deles, né? Não é nada no nosso tempo. Então, cada um tem um... tem um tempo de... de fazer, de falar as coisas, né? É porque muitas vezes a gente vai com uma pergunta, ele só responde aquela pergunta e pronto. Muitas vezes nem responde, vai contar uma história que você nem tava querendo... saber.

S: Ai, super! Nossa *[Risos]* É tão bom. É essas coisas tipo... imprevisíveis, né? Aham. Sim. Do que acontece, né? Muita coisa, não é muito planejada. Amei isso. “Cinema que acontece.” Muito bom! E isso eu acho que tem um... muito a ver com essa... pergunta que é, uma pergunta que eu... Queria saber como é que é o seu processo, assim, de realização. Assim, seu processo criativo. É... pra fazer um filme. Tipo, você pensa num tema, um roteiro, aí pega alguma coisa que te interessa, e aí você vai filmando... Ou é um

negócio tipo: “Ai, aconteceu isso... é, alguma coisa” e aí você vai lá e fala: “Ah, eu quero fazer um filme disso”, assim? Como que, como que é? Ou é mais assim, que você vai filmando e aí fala: “Ah, acho que isso dá um filme.” Como... Como...

V: Não, na verdade, é assim. Existe esse planejamento, assim, do que mais ou menos... eu quero, né? E como eu sei quando que as coisas vai acontecer aqui na minha comunidade, então... acredito que eu sei mais ou menos a hora das coisas, é... acontecer, o que que vai acontecer, né? Por exemplo, é, assim, eu não consegui filmar ainda, mas eu já tinha pensado de filmar as mulheres, no mangue, né? Que não é uma coisa rara aqui, sempre vai, mas só que nunca eu tô aqui no, no, no período, né? Então é uma coisa que eu... Assim, que eu sei que sempre acontece, principalmente no... na lua cheia, né?

S: Uhum.

V: É... é mais isso. Mas tem coisas que assim, que acontece que, assim... dá pra pensar assim: “Nossa, isso aqui dá um filme, então vamo fazer.” Por exemplo a vacina mesmo, quando teve a vacina aqui. Ele falou: “Ó, seria legal!” Né? É... Ter trecho, né, da chegada da vacina aqui na aldeia e do pessoal dando depoimento. Eu aí eu fiz. Durante, o pessoal tava aplicando, eu peguei alguns depoimentos das pessoas, que eu acredito que, assim, futuramente vai... servir pra mim fazer, né, um documentário relacionado a isso também.

S: Uhum. Que ótimo!

V: Então, eu acredito que fique mais fácil. Como eu sou daqui e eu sei que... praticamente quando as coisas vai acontecer, fica mais fácil, assim, fazer um roteirinho e fazer as filmagens, né?

S: Sim.

V: Só que, essa lá de Caraíva foi surpresa pra mim, mas... E eu já tava pretendendo ir em Caraíva acompanhando um... uma mulher, né, que vende artesanato. Eu já tava com esse planejamento. Mas aí quando eu tava aqui a minha filha ligou: “Mãe! Pessoal tá aqui e vai tirar as barraca.” Porque ela tem uma barraquinha lá também, né? Aí eu falei: “Nossa, é agora! É essa parte do filme que... que eu tenho que fazer de novo.” É! Aí eu peguei e fui! *[Risos]* Ai, ai...

S: *[Risos]* Muito bom, Vanuzia! Foi lá ver o... ver o moço se contradizer.

V: Nossa! Foi bom que a vice-Cacique não deixou quase ninguém falar. E o Cacique falou e ela: “Agora é a minha vez! Agora eu quero falar.” *[Risos]*

S: E dá-lhe! *[Risos]*

V: E deu chicotada neles tudo. Todo mundo ficou quietinho, não falou mais nada. *[Risos]* É a mulher sendo mulher, né?

S: Exatamente! É a mulher sendo mulher! *[Risos]* Bom demais! E... Queria... Qual, qual... Nesse sentido, da “mulher sendo mulher”, assim, como que... tipo... o... o único filme que eu vi seu foi o das mulheres *Pataxó*, né, da *Aldeia Mãe*, assim. E aí, nesse... nesse filme, como eu falei pra você, tem muito negócio de geração, cuidado com a terra. Como que você enxerga esse cuidado da terra, e, assim, pra você, e na presença no seu trabalho, a importância dele, né? De... da roça, dos alimentos, do cultivo familiar... Desse... desse cuidado mesmo. É, não tem outra palavra. Cuidado com a terra, assim, de uma forma geral. Não só a terra, como a Terra nossa casa, planeta Terra, mas a terra onde se planta, se cuida dos animais, né, cria pessoas, as aldeias.

[Pausa]

V: Ó, é, assim, eu costumo falar: esse é um elo que a gente tem que começar a religar de novo. Porque... assim, como a minha comunidade foi uma das primeiras *[Pausa]* é, a sofrer esse impacto, né? Muita coisa mudou. E... com a criação do parque, o povo daqui ele foi impedido de fazer esses plantios, né? E a gente ficou com... pouca parte, assim do território produtivo. Que onde só tinha lagoas, assim, não tinha como plantar. E as roças que eram plantadas, o pessoal do IBDF vinha e derrubava, né? Muito tempo assim. E, assim, o pessoal aqui não perdeu a prática desse cultivo, desse cuidado, né, com a terra. Porque... assim... eu vejo, assim, onde tem comunidades indígenas há essa preservação, né? É tanto que, se você pode... em em todos os lugares onde tem a preservação, tem uma comunidade ali. Então, assim, é... esse elo ele não foi quebrado totalmente, pelo menos, é... pelas comunidades indígenas, né? E, assim, eu vejo de grande importância né, esse cuidado pra nós, né, porque sem *[Ligação cortando]*. E, assim, eu costumo falar assim que a gente que é mãe, a gente... só a gente consegue entender isso, né, essa ligação. É... com a terra. O pessoal aqui tá cultivando muito, muito, né? E a partir do momento que o pessoal aqui não, parou de produzir pra *[Ligação cortando]*.

S: Ixi! Deu uma travada. *[Pausa]* Eu não tô te ouvindo, Vanuzia. Você tá me ouvindo?

[Pausa] Eu acho que vou desligar o meu vídeo, pra ele ficar mais leve. *[Pausa]*

V: Oi. *[Ligação cortando]*.

S: Oi! Você tá me ouvindo?

V: *[Ligação cortando]*

S: Alô.

V: *[Ligação cortando]*

S: Oi! Você tá me ouvindo?

V: *[Ligação cortando]* *[Pausa]* Oi. Sophia?

S: Oi. Tô aqui. Eu desliguei minha câmera porque acho que vai ficar mais leve.

V: Aham.

S: Ai, melhorou! Desculpa.

V: *[Ligação cortando]*

S: Travou, né?

V: Eu tava falando de quê?

S: Tava falando da... da importância do... do cultivo, que como ser uma mãe, assim, eu acho que você percebe a importância de plantar, né, da terra.

V: Sim, porque *[Ligação cortando]* Pelo menos aqui na minha comunidade... É... tem as plantas, né, que acompanham o povo *Pataxó*, e principalmente as mulheres, né? *[Ligação cortando]*

[Pausa]

S: Vixi. *[Pausa]*

[Barulho de teclado de computador.]

V: Tá com o mesmo link?

[Pausa]

S: Oi.

V: Oi! Voltei!

S: Eba! *[Risos]*

V: Então... É... Como eu tava falando, tem algumas plantas, né, que acompanham as famílias *Pataxó*. E isso... eu acredito que... responde bem a sua pergunta, né? Porque são as plantas medicinais, que a gente sempre tem nos quintais das casas... E... as hortaliças, né? E as frutíferas. Se você chegar aqui na aldeia mesmo, todo um... toda a casa que você for tem um... pé de árvore, de fruta, um... ervas medicinais. Então são essas plantas que sempre acompanha, né, as famílias *Pataxó*. E isso, né, traz, pra gente, né, essa importância, né, do se plantar e se cuidar, dessas plantas. É... que é bem importante, né? Porque cuidando das plantas também a gente vai tá cuidando do solo, dos, da água, que... um tem ligação com... é, com... é... o outro, né? Então é bem importante isso, né? Agora, existe essas... assim, um tipo de agro, agro maior, né, que é feito por um... ainda é feito aqui na minha comunidade por algumas famílias. E... a gente vê, né, a importância também desses alimentos naturais, né, pra saúde da gente, porque... Assim, há 50 anos atrás a gente não via nenhuma pessoa reclamar de colesterol, de pressão alta... Nossa, aqui, aqui hoje, até as crianças têm esses problemas. Então, isso, devido à *[Ligação cortando]* alimentação. E eu acredito que a comunidade hoje ela tá olhando, né, pra isso. O quanto

o mal que tá fazendo nesse tipo de alimentação, né? Que não é produzido por nós, né?
E... Tem um pouco disso, né?

S: Mas aí como que você vê isso refletido no seu cinema, assim, cê acha? Filmando essas mulheres...

V: O cuidar?

S: É.

V: Olha, trás... Eu acredito que no meu filme trás muito isso, né...

S: Sim.

V: Porque é tanto. É... quando a gente vai falar com a... com a parteira, né, que eu fiz uma entrevista com ela. Primeira coisa que ela... foi mostrar pra mim foi as ervas medicinais dela, que ela... Né? Aí a gente vê o quanto é importante cuidar da terra, principalmente com as mulheres, né? Então a primeira coisa que ela foi me mostrar foi o quintal da casa dela e a diversidade de ervas medicinais é... que ela tem, né? E aí quando eu cheguei na casa da curandeira também, da Pajé, que tem aqui... é... a mesma coisa! O tanto de diversidade de plantas que ela tinha e, assim, esse cuidar, esse olhar de cuidado com o próximo, né? É tanto que ela fala no filme, e falou pra mim, assim, recentemente, né, que ela não olha quem rezar. Se precisa dela, ela tá ali prontamente pra ajudar. Então, e o ajudar dela é esse, né? É tirar da terra [*enfático*], assim, a cura, né? Que são os chás, os banhos. Que ela utiliza muito o banho, o chá pra beber, as folhas pra... pra fazer o benzimento... E... E é isso! Eu acredito que isso vem muito, né? É... Assim, nesse filme, nessa força... Esse... essa importância que se dá na terra, né? Nesse filme, né? E eu acredito que nos próximos que virão também, porque... é importante!

S: Sim! Muito!

V: [*Ligação cortando*] É porque... se não [*Ligação cortando*] [*Pausa*]

S: Ixi! Travou de novo. [*Pausa*] Alô? [*Pausa*]

8,8 MB. 18'26''

S: Pra você, como que você esse trabalho diante de todos esses anos, assim. A importância pra você... pra você mesma, assim, sabe? Pra sua autoestima, você como pessoa, como mulher, né, pro seu amadurecimento... É... e pro povo, pro seu povo, pras mulheres indígenas da sua aldeia também, assim. Como que elas também veem você, né, uma... é isso! Uma inspiração também, né, uma, uma pessoa... que, que... que é da aldeia, que é

próxima, fazendo filme, sendo uma mulher... enfim, cineasta, incrível, fazendo mestrado... Sabe? Como, como que isso afeta você mesma, Vanuzia, assim, dentro do seu pensamento, do seu coração...

V: *[Risos]* Então, na verdade... É... Na verdade eu costumo falar que eu sou, né, um exemplo dessa guerreira, porque, é... o que eu faço não é pra todo mundo. Assim. E... E eu acredito que eu sou, hoje, assim, eu... tô muito feliz, né, de tá fazendo esse trabalho, porque, assim, é algo que... é algo novo. É... que começou em 2017, mas que, assim, é... teve um impacto muito grande, assim, é, de forma positiva na minha vida, né? Porque... assim, eu fico... eu fico muito feliz de tá fazendo esse trabalho, de, de tá filmando as mulheres, né? Porque eu vejo a alegria delas também de tá contando a história pra mim, de tá falando, né? É... Porque eu acredito que elas também se achem importantes. Porque... Assim, não é normal você chegar aqui e filmar mulheres, né? Não é normal. Então eu acredito que elas fiquem muito feliz e hoje eu me vejo como um... como uma inspiração pras mulheres que tá aqui fazendo esse trabalho também. Porque... Assim, eu me sinto muito realizada, sabe? Porque quando eu entrei no mestrado me parece que as portas... assim... se abriram, né? E, assim, eu tenho uma outra visão, é, assim, das coisas que eu tinha. É igual quando eu falei. Eu olho as mulheres agora com outro olhar. Assim, uma coisa que seria normal pra mim eu tento ver como esse lado de, de cineasta, né? Pra mim já tá fazendo alguma coisa, algum trabalho, assim. É... pra que as próprias mulheres se sintam importante, né? Então, assim, é muito bom. É muito bom isso mesmo, né? É... Assim, quando eu vejo uma imagem, assim, eu falei “Nossa! Isso aqui cabe dentro do meu trabalho!” Essa semana mesmo eu fui na praia, né, uma moça lá, uma indígena lá grávida. Nossa, ela parecia tão feliz! Aí eu falei assim: “Nossa, posso tirar uma foto sua, pra mim colocar no meu trabalho?” Aí ela ficou olhando assim, meio tímida... Aí eu falei: “Não...”. Aí ela falou: “Nossa, mas eu tô tão feia, com esse barrigão...” Aí eu falei: “Nossa, mas você é linda *[enfático]*! Senta aí!” Coloquei ela lá. Depois que ela viu a foto, assim, eu vi a expressão de felicidade no rosto dela, né? Porque muitas vezes essas mulheres elas não tá acostumada a ser elogiada, a ser priorizada, né, assim? Tem muitas mulheres assim. Quando a gente chega pra tirar uma foto: “Nossa, tô com vergonha!”, “Tô feia!”, “Eu sou feia”, sabe? É, eu fico muito inspirada quando eu vejo algumas mulheres em situação pra mim tirar fotos, né, delas. Então, assim, eu tô... me sentindo realizada e muito feliz por tá fazendo esse trabalho, né? Porque, é assim... Até eu mesma não esperava essa repercussão, né? Porque depois que eu apresentei o filme no CINEOP. Eu fui convidada, assim, nesse tempo de pandemia, né, pra mim fazer várias lives, né,

apresentar o meu trabalho... E, assim, eu vejo o interesse das mulheres de tá perguntando, de tá pesquisando também... Como que seria... Então tá sendo muito gratificante, viu? Muito mesmo. Aí eu fiz um outro projeto também, pro *Cine Curumim*. É... que foi aprovado, né? E assim... tudo que tá na área de cinema agora eu tô... tô focada, né? Tô focada mesmo pra fazer. E acredito que venha coisas boas por aí. Coisas muito boas.

S: Ah, com certeza! O que que é do *Cine Curumim*?

V: O... Então, seria uma proposta de trabalho, assim... É... pra iniciantes, né? Então eu... a proposta minha foi fazer um trabalho com...

S: Ah! Desculpa, eu tava fechando a janela aqui, que o sol tava bem na minha cara. *[Risos]* Ah, lembrei, você tava, você fez aquele *Aldeia Lab*, né?

V: Isso.

S: Ah, o meu companheiro ele tava... é, o Fábio. Ele era um dos... das pessoas que tava junto com a Thaís, a Ana, o Alexandre Pankararu.

V: Pois é. Eu vou falar um pouco... Mais assim, como que acontece, assim... o processo de educação, né, de uma mulher *Pataxó*, né. Os espaços de educação dentro da... da comunidade.

S: Muito importante. Muito lindo.

V: Mas só que eles vão ficar só na parte de orientação mesmo, sabe? A proposta deles é essa. Mas só que aí eles fizeram outro projeto agora, né, pra divulgar os filmes do... da *Aldeia Lab*. Eu me inscrevi lá de novo!

S: *[Risos]* Vamos que vamos, né, Vanuzia? *[Risos]*

V: Não é? *[Risos]*

S: É, uai! *[Risos]* Vai ter outras coisa! E... e pra você também, cê sente uma diferença, em você? Assim, da sua autoestima mesmo, de você... sei lá do que você acreditava do que você podia fazer... da vida, ou, ou, ou...

V: Olha, é... assim, eu vou te falar que eu tô muito feliz, sabe? E, assim, a minha autoestima ela melhorou muito, sabe? Saber *[Ligação cortando]* que quando... é... *[Ligação cortando]* comunidades indígenas, eu fiquei muito feliz, porque era uma coisa, assim, que... eu quase não vejo aqui na minha comunidade. E... esses incentivos, assim, né, de cinema, assim... Porque, assim, como a minha comunidade é muito longe, a gente fica muito... longe desses projetos, sabe? E é difícil o acesso. Então, assim, é, eu... eu... eu tô muito feliz, né, de tá fazendo parte dessa... dessa arte que é o cinema.

S: Ai, que lindo!

V: Aí o pessoal também fica me mandando links, algum projeto que tá saindo, sabe? E eu fico feliz por isso. A Mari mesmo... ela sempre manda alguma coisa pra mim. A Mari Corrêa, né, de projetos que tá saindo. Então, eu tô... eu tô focada, tô feliz, eu acredito que a minha autoestima melhorou muito, né? Porque, assim, como professora, assim... É uma profissão que eu gosto muito, né? Mas, assim, a gente fica preso dentro de uma caixinha. E o cinema não. O cinema eu acredito que abre, abre essas fronteiras que a educação prende. Então, é uma outra forma de educar, que eu acredito que... assim, se as pessoas começar a usar, é... com certeza melhora muito a educação.

S: Que lindo isso.

V: O cinema, né, na vida das pessoas. Eu sou educadora há muito tempo, então, assim, é algo que eu não presenciei muito, durante esses nove anos. Assim, esses cinemas indígenas, né, é uma coisa, bem nova pra mim que, que tá me deixando muito feliz, né? Porque, é... como a educação prendeu, o cinema abriu. Então... Assim, eu tô muito feliz!

S: Ah, que linda! Que maravilhosa essa fala sua! Muito! Tô anotando aqui. Porque, muito tipo “o que a educação prendeu o cinema abriu” é muito... É muito... Porque eu acho que tem uma linguagem... o cinema te possibilita... um certo tipo de linguagem mais fluído, né? E possibilita principalmente... tem uma... e tem uma proximidade grande com a narrativa oral, né, que é sobretudo originária. Então, assim, não é todo mundo que sabe ler, que sabe escrever, né, igual você falou. Então, as pessoas... E as pessoas que... mesmo que tenha algumas, algumas dificuldades, né, em entender ou português, ou se a pessoa tem alguma, é... alguma dificuldade, né? É... de, de... de... se ela é surda, né, ou alguma coisa assim, ela vendo as imagens, né, ela consegue apreender um pouco também das coisas, né? Eu acho que ele... ele acaba democratizando mais, tornando mais acessível mesmo. Algumas, algumas coisas. É uma ferramenta muito forte mesmo, nesse sentido.

V: Com certeza!

S: É. E aí, pra gente... finalizar. É... Como que você enxerga as possibilidades, assim, de futuro [*Enfático*] criadas pelo cinema e o audiovisual pros povos indígenas e também pras mulheres indígenas?

V: Olha, assim, é... pelo quadro atual, as expecta... Pelo menos as minhas expectativas são boas, né? É... Assim, eu como tô entrando agora, assim, eu tô vendo, assim, muitas portas se abrindo, né? Basta a gente como indígena, a gente querer, escrever, fazer um projeto legal, que a gente tá querendo fazer na nossa comunidade. Mas eu acredito, assim, não sei se é isso mesmo, porque, é... igual eu falei: tem muitas pessoas que mandam

propostas boas, links muito bons, propostas de projetos muito bom. Então eu acredito que, que as portas elas estão abertas. Cabe nós como indígenas, como mulher, né, querer realmente. Porque quando a gente quer, a gente faz a diferença! Eu acredito... Assim, pelo menos o quadro atual pra mim tá assim. Eu acredito que tá... tá bom!

S: *[Risos]* Que bom! E... E falando nesses projetos, essas coisas, que cê tá falando dos links, assim. O que você acha dessa aliança, assim, entre indígena e não indígena, assim? Dentro do cinema, da etnomídia?

V: Olha, muito bom, sabe? É importante porque... Assim, a gente, é... se ajuda, né? Um ajudando o outro. Porque... a gente... Eu acredito que todo mundo. A gente não tem o conhecimento de tudo. Então... é um aprendendo com o outro. E é muito importante quando a gente sempre essas... quer apoiadores da causa, né, e quem realmente quer fazer essa diferença, né? Essa melhoria, né, pras comunidades indígenas. É importante essa parceria sim! Quando ela é pra ajudar, né, pra contribuir de alguma forma, ela é importante.

S: Sim. Super.

V: Que ela deve existir, né?

S: Hum, que linda você, Vanuzia! E aí a última pergunta, que você já deve tá cansada já também. *[Risos]* O que você acha que deve mudar, que pode ser melhorado dentro do cinema indígena atualmente.

V: Atualmente? É... Eu acredito como vários projetos, né, que é feito pras comunidades indígenas, vem o projeto, mas só que não dá condições das pessoas fazer. Então, tem que ter o projeto e dar condições pras comunidades fazer, principalmente as mulheres, né? Porque você sabe que a maioria das mulheres, muitas delas, né, têm filho, é casada... Então, o projeto ele vai dar condições pra isso? Por exemplo pra ela levar o filho pra... pra fazer parte. Porque, aqui, aqui na minha aldeia é assim: pra fazer um projeto aí a pessoa fala: “Ah, não vem criança nenhuma.” Mas pode ver que vai, tá cheia de criança lá. Então, eu acredito que os projetos, eles têm que dar essas condições também, né? Porque, como é uma comunidade, é tudo junto... Igual eu falei, no mestrado mesmo, eu passei no mestrado, mas eu não tinha... é... assim, eles não deram condições pra mim de permanecer lá, sabe? Só deram de entrar, de ter acesso, agora condições de permanecer lá...

S: Cê não teve bolsa?

V: Oi?

S: Cê não teve bolsa?

V: Não...

S: Ué, e você gastava do seu próprio... Gente eu não acredito! Gente! Sério, Vanuzia? Não tem bolsa?

V: Não tem bolsa.

S: Ah! Eu achava que você tava com bolsa. Por que? O programa não teve bolsa? Por que?

V: Não teve. Eu não sei como funciona isso dentro daquele projeto não, mas... não teve bolsa.

S: Nossa! Mas aí então cê, cê cê fazia essa viagem toda, com, tipo, o seu bolso também.

V: É. Praticamente.

S: Caramba! Você é muito guerreira mesmo, viu? Porque se manter... Não, é, porque se manter, tipo, trabalhando na escola, fazendo mestrado e ainda viajando e não sei o que, sem ter pelo menos um... Porque, assim, a bolsa de mestrado é uns 1500, né? Não é um “nossa, muito dinheiro”, mas ajuda muito, né? Assim...

V: Com certeza.

S: Caraca! Vanuzia, nossa... Você realmente é... maravilhosa! *[Risos]* Que... que determinação!

V: Não é? Eu tô focada! Tô falando pra você!

S: Tá super focada! Nossa senhora! Eu tenho certeza que, que... os frutos disso tudo que você tá plantando agora vão ser muito bons! Principalmente pra. pra comunidade, não só a sua, mas pro Brasil. Sei lá, sabe? Pro mundo. Porque... é muito importante mesmo, isso que você tá, essa doação que você tá fazendo. Você tá doando, se doando. Assim...

V: Com certeza!

S: Mas também, vai com calma. Não é pra ficar se sobrecarregando não. Tem que descansar também.

V: *[Risos]*

S: É...

V: *[Risos]* Mas eu já tô quase finalizando já.

S: Ah... É. Agora só escrevendo, né?

V: É. Só escrevendo a fase de... de finalização mesmo.

S: Ah, eu quero ver também. Acho que quando você acabar eu vou usar super o seu projeto. Me manda quando você terminar. Como teoria também, bibliografia. Porque o doutorado acaba... tem mais dois anos ainda, né?

V: Cê faz doutorado em que?

S: Cinema.

V: Em cinema?

S: Cinema mesmo.

V: É dois anos?

S: Não, são quatro.

V: Vixi! Quatro anos, né?

S: É, quatro anos. Lá no Rio de Janeiro. O Alberto tá fazendo mestrado lá. No mesmo lugar onde eu faço. O Alberto Alvares.

V: Ah, mestrado?

S: É.

V: Legal.

S: Chama PPGCine.

V: Ah...

S: Se lá no futuro tiver bolsa, eu super falo pra você fazer, viu? Porque... fazer doutorado sem bolsa é mais puxado, viu? Porque são quatro anos.

V: Aham.

S: Mas eu super recomendo, assim. Ou lá, ou na UFMG também, né. Ou por aí, né?

V: Sim. Aham.

S: Mas isso que você falou é primordial, né? Não basta dar... dar possibilidade de entrada, né? A permanência é extremamente importante, porque faz parte da continuidade, né? E é por isso também que o próprio sistema ele opera. Porque quem é que permanece lá, na faculdade, na pós, quem é que pode fazer cinema, não sei o que. São pessoas que tem uma estrutura financeira, são pessoas, né, herdeiras, pessoas sei lá. Bom! Vou deixar você comer aí.... *[Risos]*

V: *[Risos]* É Alessandro que tá comendo. Não sou eu não. *[Risos]* Não sou eu não.

S: É, vai comer também! Já falamos um monte!

V: Tá tomando um açaí.

S: Nossa, eu vi! Fiquei com água na boca agora também! Vou ter que pedir um açaí!

V: *[Risos]* Ai, ai... Tá certo!

S: Ai, ai... Vanuzia, só te agradecer, assim, muito mesmo. Eu vou ligar a câmera rapidinho, só pra você me ver. Tomara que não trave. *[Pausa]* Pronto. E aí, a gente vai se falando então. Quando tiver pronto, textinho, assim, o texto todo, mando pra você, também, pra você dar uma olhada.

V: Tá bom!

S: Seu filme, enfim, é incrível. Adorei te conhecer mais ainda, a gente conversar.

V: *[Risos]*

S: Tá bom?

V: É sempre muito bom!

S: É bom demais essa conexão entre mulheres, assim. Eu tenho aprendido tanto e tanto!

E... Então... Boa tarde pra você.